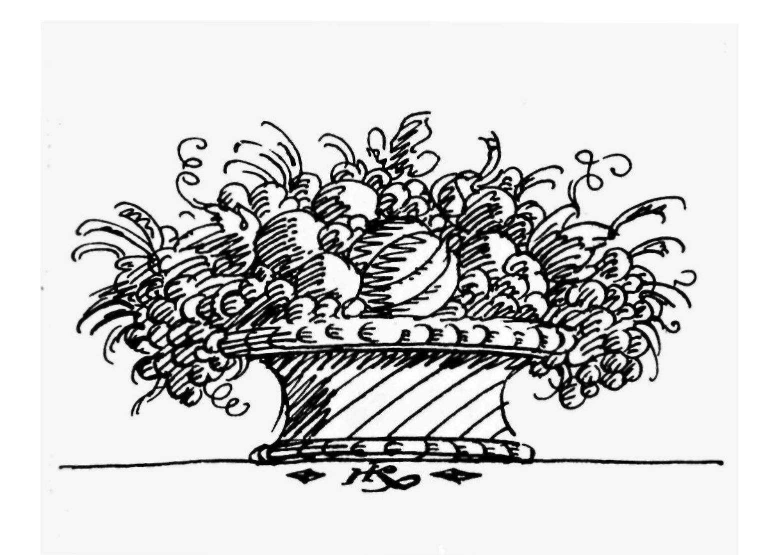


Н. Кузьмин

В 1965 году автору этой книги, замечательному русскому советскому графику Николаю Васильевичу Кузьмину исполнилось семьдесят пять лет. За долгие годы жизни им были написаны и опубликованы в разных журналах статьи о мастерстве художников — графиков и иллюстраторов, об искусстве создания книги. Эти статьи, частично переработанные, написанные талантливо и увлекательно, и составили сборник «Штрих и слово». Представленные в нем многочисленные рисунки, часть которых публикуется впервые, позволяют проследить путь творческих исканий и достижений художника, постичь своеобразие его высокого мастерства.

«ХУДОЖНИК РСФСР» · ЛЕНИНГРАД · 1967

Н. Кузьмин. ШТРИХ И СЛОВО



КНИГА И ИЛЛЮСТРАТОР

Сознательное отношение к искусству начинается с вопроса: а кто это сделал? Этот вопрос впервые пришел мне в голову в детские годы, когда, рассматривая иллюстрации в журнале «Родина», я начал примечать какие-то особенные картинки, совсем не похожие на другие, и заинтересовался их автором. Из подписи я узнал, что нарисовал эти так восхитившие меня картинки художник Доре. Так мне стало известно имя знаменитого французского иллюстратора, и это первое знакомство запечатлелось в моей памяти как важное событие моего детства. Я самостоятельно, без подсказки взрослых, «открыл» для себя художника, и после этого, встречая его рисунки в журналах, я безошибочно угадывал руку Доре, даже не глядя на подпись. Это угадывание доставляло мне тогда огромную, окрыляющую радость, и чем больше я знакомился с работами Доре, тем влюблялся в него сильнее.



«Родина» была плохоньким, дешевым журнальчиком, иллюстрации в нем делали доморощенные художники, и рисунки Доре на страницах этого журнала сияли, как самоцветы в куче голышей. В «Родине» печатались тогда иллюстрации Доре к басням Лафонтена и к Библии. Потом я увидел его рисунки к «Божественной комедии» Данте, к поэме Мильтона «Потерянный и возвращенный рай» и к «Песне старого моряка» Кольриджа. Они вызывали во мне трепет восторга. Я пережил длительную полосу увлечения, прямо влюбленности в Доре и жадно искал повсюду его иллюстрации.

Мне казалось, что о таком художнике не может быть двух мнений, и был очень поражен и озадачен, когда в статье одного критика я прочитал о моем ку-



мире пренебрежительный отзыв: его творчество объявлялось академическим и банальным.

Я не хотел верить такому суровому приговору и поделился некоторыми сомнениями с моим оракулом — страховым агентом Федором Антоновичем, который был выслан из Петербурга в нашу саратовскую глушь за «политику». Он был образован и понимал в искусстве. Он сказал: «Давай разберемся, что значит банальный? По словарю это — заурядный, пошлый, избитый. Какой же Доре заурядный, когда его за версту отличить можно?»

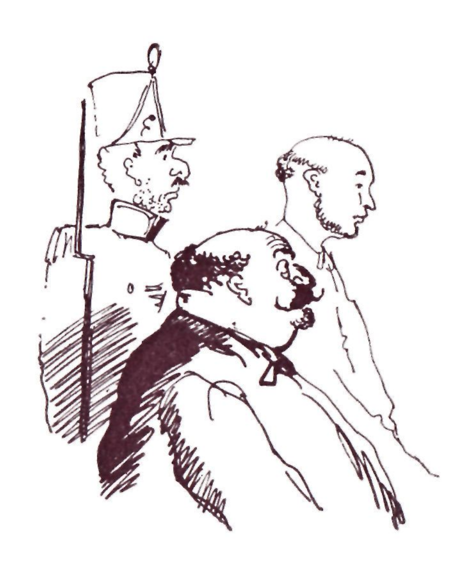
У меня отлегло от сердца, но я понял, что свои увлечения и вкусы нужно еще уметь защищать от враждебной критики.



Любовь мою к Доре я сохранил на всю жизнь. Я познакомился потом не только со всеми изданными в России его работами, но и с теми, которые у нас мало известны. И среди них, особенно в ранних его работах, нашлись замечательные вещи, которые заставили восхищаться им по-новому: такие, например, как иллюстрации к «Озорным сказкам» Бальзака. В этом произведении молодой Доре проявил себя так щедро и сказочно, что оно затмевает прославленные произведения его зрелой эпохи, когда мастер, заваленный заказами, слишком многое передоверял своим «подручным» — граверам, которые — по условиям репродукционной техники того времени — вырезали на дереве с его рисунков клише для печати.



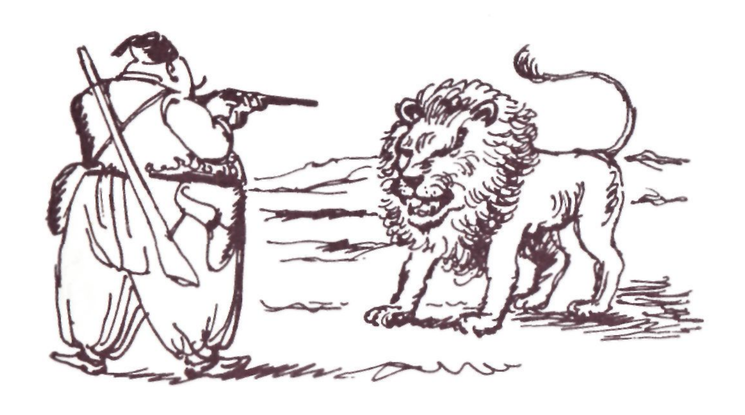
Доре начал свою карьеру иллюстратора как вундеркинд. Его поразительная способность к рисованию проявилась в нем с раннего детства. С пятнадцати лет он начал регулярно печататься в журналах, а в двадцать лет он уже вполне определившийся мастер, автор целого ряда альбомов и графических сюит. Его трудоспособность была сверхъестественной. Он поражает расточительной щедростью своей неуемной фантазии: так, к «Дон Кихоту» он сделал около четырехсот иллюстраций, к «Озорным сказкам» — четыреста двадцать пять! Это более чем иллюстрирование, это — соавторство, и недаром рисунки Доре почти всегда крепко срастаются с текстом и становятся «вечными спутниками» иллюстрируемых им произведений.



«Я проиллюстрирую все!» — любил он восклицать в горделивом сознании своих нерастраченных сил, и — кто знает? — если бы судьба продлила ему жизнь, то мы, может быть, имели бы «Демона» Лермонтова с его иллюстрациями. Незадолго до его смерти книгоиздательская фирма Вольф вела с ним переговоры по этому поводу и даже отправила художнику прозаический подстрочник, но Доре умер, даже не успев приступить к работе над поэмой Лермонтова.

В Доре особенно ярко проявились все самые необходимые для художника-иллюстратора качества. Он обладал поразительной зрительной памятью и мог, не справляясь с натурой, воспроизводить на своих рисунках мельчайшие детали быта, костюмов, доспехов и с легкостью связывал сложные группы в многофигурные композиции. Он умел перевоплощаться, умел тонко чувствовать литературный стиль иллюстрируемого произведения, сохраняя при этом оригинальность своего художественного почерка. В «Гаргантюа и Пантагрюэле» его иллюстрации исполнены гротескного юмора, в «Божественной комедии» его образы трагически мрачны, в Библии — театрально патетичны.

За свою недолгую (он умер в возрасте пятидесяти одного года), но исполненную непрестанного труда



жизнь Доре проиллюстрировал горы книг. Найденные им облики литературных героев обладают непререкаемой убедительностью, и мы с детства представляем себе рыцаря печального образа Дон Кихота и его верного оруженосца Санчо Пансу, хвастливого враля Мюнхгаузена и персонажей волшебных сказок Перро такими, какими силой своего могучего таланта воплотил и сделал для всех нас зримыми волшебник Доре.

Курбе отзывался о Доре в свойственной ему эгоцентрической манере: «Только и есть — я да он!» Справедливости ради надо отметить, что популярность Доре была даже шире, чем слава Курбе: она расходилась по всему свету вместе с гальвано с его досок. Его широкая известность подобна мировой славе Дюма, на которого он похож своей неистовой плодовитостью и неистощимостью фантазии. Не случайно, что Доре — автор проекта памятника Дюма, который он создал безвозмездно в дар памяти творца «Трех мушкетеров».

Возвращаясь к воспоминаниям детства, расскажу еще о двух иллюстративных циклах, которые произвели на меня в свое время глубокое впечатление.

В 1899 году в журнале «Нива» начал печататься роман Л. Толстого «Воскресение» с иллюстрациями Л. Пастернака. «Нива» была журналом, как тогда



называлось, «для семейного чтения», скромным, умеренным, «тише воды, ниже травы», и появление в нем романа крамольного графа Толстого было необычайным происшествием. Но и рисунки Пастернака среди обычных и надоевших картинок «Нивы» — боярынь в кокошниках, девушек с кошками, тирольских пейзажей и изображений титулованных и «августейших» особ — поражали новизной своей манеры и жизненной правдивостью. Эти иллюстрации широко у нас известны, их переиздавали не раз в отдельных изданиях романа Толстого.



Пастернак избрал особый путь для иллюстрирования романа «Воскресение». Художник не остановился на острых драматических ситуациях романа, его рисунки — это род своеобразного репортажа с «процесса Катерины Масловой». Он зарисовывает подсудимых, судей, присяжных, знаменитого адвоката, судебный зал во время перерыва, кучера князя Нехлюдова. Этот прием придает иллюстрациям достоверность документа. Иногда художник рисует сцены, которых автор романа касается лишь мимоходом. Он уточняет образы, едва намеченные Толстым, но делает это с замечательным



тактом, никогда не вступая в противоречие с текстом и духом романа.

Такие типажи и сцены, как «Адвокат», «Извозчик князя Нехлюдова», «За закуской у Корчагиных», «Мариэтт в ложе», с их остро найденными характеристиками не только «аккомпанируют» литературному содержанию, но и привносят что-то свое, новое, всегда в строгом соответствии с духом толстовской прозы.

Я только позднее понял, насколько сложна задача каждого иллюстратора Толстого, как трудно художнику не потеряться рядом с выразительно-выпуклой, осязаемо-образной прозой Льва Толстого. Пастернак с этой трудной и почетной задачей справился отлично.

В той же «Ниве» были напечатаны двумя годами позже иллюстрации И. Е. Репина к роману его жены Н. Б. Нордман-Северовой «Беглянка», который печатался тогда в журнале. Это был, кажется, самый большой иллюстрационный цикл у Репина, который брался за иллюстрации редко и неохотно, и поэтому появление на страницах «Нивы» иллюстраций «самого Репина» было большим и чрезвычайным событием. До сих пор известны были лишь одиночные рисунки Репина к «Полтаве» и «Евгению Онегину» Пушкина, к рассказам Толстого и Лескова, иллюстрации к рассказу Гаршина



«Художники», к «Трем пальмам» и «Пророку» Лермонтова и «Запискам сумасшедшего» Гоголя.

Может быть, на этот раз Репин делал рисунки без большой охоты и подъема, «по семейной обязанности», тем более что роман Нордман-Северовой мало давал родственных его таланту тем для иллюстрирования. И все же «когти льва» чувствовались и в этих рисунках: живость, острота, очарование репинского артистизма. Среди гладких, приглаженных иллюстраций «Нивы» рисунки Репина с их кажущейся «небрежностью» производили яркое впечатление. Особенно запомнился мне рисунок «На приеме у градоначальника», где художник блеснул по-репински острой психологической «хваткой» в характеристике фигуры и лица старого сановника с его сухим, холодным лицом и пустыми, «белыми» глазами.

Репин, всегда скромный и излишне строгий по отношению к себе, считал, что искусство иллюстрирования ему недоступно. Когда ему предложили сделать рисунки к «Тарасу Бульбе», он после неудачных проб и попыток отказался. «И сколько помарал бумаги, сколько порвал», — сокрушенно говорил он заказчику. «Есть же счастливцы, которым дан дар иллюстратора. Вы смотрите — Доре, что за дивный талант, что за фантазия,



какие сцены, какие способности у человека перерабатывать то, что дает ему литературное произведение. И творить на этом поистине чудеса...» *

В этом Репин, по-видимому, прав. Действительно, существует тип художника, который проявляется наилучшим образом только в качестве иллюстратора. Ведь тот же Доре, желая быть универсальным, писал картины маслом, ваял статуи и претендовал всерьез на признание в качестве живописца и скульптора, и все же остался он в истории искусства только как гениальный иллюстратор. И пример Доре в этом роде не единственный среди рисовальщиков романтической эпохи.

Как это ни странно, но собственно детские книги не оставили у меня никаких воспоминаний об иллюстрациях. И это не значит, что я был невнимательным читателем и «разглядывателем». Нет, сам-то я помню многочисленные имена иллюстраторов, но теперь эти имена никому ничего не говорят: их забыло время. Эпоха моего детства была временем ужасающей безвкусицы в детской книге, и даже издания классиков

* И. И. Лазаревский. Репин-иллюстратор. В кн.: Художественное наследство. Репин. Т. 2. М., Изд-во Академии наук СССР, 1949.



были удивительно убогими по своим иллюстрациям. Вспоминаю однотомник Лермонтова, «обильно иллюстрированный» художником Д. Кипликом, — по четыре маленьких картинки на вклейках — в них не было ни психологического проникновения в поэзию Лермонтова, ни понятия о стиле эпохи. Единственной пользой от этих картинок было то, что двухстрочные подписи под ними оставались в памяти: «Блеснула шашка. Раз,— и два! И покатилась голова», «Стоит боярин у дверей светлины дочери своей», «Смертельный яд его лобзанья мгновенно в грудь ее проник»...

Уже значительно позднее увидел я, да и то в чужих руках, русские сказки с иллюстрациями Поленовой и Билибина и восхитился ими. И совсем уже взрослым я ахал над роскошнейшим изданием «Азбуки» Александра Бенуа, книги затейливой и ярко талантливой. Но эти издания не вошли в детстве в мою память и в мой быт: они были недоступно дороги.

У каждого художника свой путь в искусстве, но иллюстратора отличает в особенности многообразная нагрузка памяти. Он имеет дело с литературой разных стран и времен, и от него требуется постижение духа литературного произведения и той эпохи, в которой



живут и действуют герои. Иллюстратор обязан держать в памяти уйму вещей. Он должен помнить, в какие платья одевалась, какую прическу носила и на каких креслах сидела Татьяна Ларина, в каких палатах жил и на какой кровати спал храбрый царь Додон, он должен знать, как запрягается русская тройка и что такое «пахви» и «паперси» в снаряжении верхового коня, как выглядит печь в крестьянской избе и какой формы окна во дворце короля Артура. Он должен запримечать, как отражаются на человеческом лице и в жестах радость и горе, боль и отчаяние, великодушие и скупость, ибо ему придется передавать душевные движения литературных героев. Все эти «заготовки» накапливаются в кладовой памяти всю жизнь.

«Je me souviens» — «Я вспоминаю», — так определял свой творческий процесс Доре.

Недаром память — Мнемозина — считалась у греков матерью всех девяти муз.



ЗАМЕТКИ ОБ ИЛЛЮСТРАЦИИ

Получая заказ от издательства, художник не сомневается в своем праве иллюстрировать любого автора, если только литературный текст дает толчок для работы воображения и может послужить поводом к созданию зрительных образов. Все как будто согласны с тем, что иллюстрации обогащают книгу и помогают читателю в постижении идей автора.

Но вот в письмах Флобера мы находим такие строки: «Я терпеть не могу иллюстраций, особенно когда дело касается моих произведений, и пока я жив, их не будет».

Но почему же? Оказывается, у автора для такого категорического неприятия иллюстраций имеются достаточно веские основания. Он пишет: «...Настойчивость, с какой Леви [издатель] требует иллюстраций, приводит меня в неописуемую ярость. Не стоило с таким трудом давать туманные образы для того, чтобы явился



какой-нибудь сапожник и разрушил мою мечту нелепой точностью».

Такое же недоверчивое отношение к иллюстрации мы находим и у Ромена Роллана в его предисловии к «Жану Кристофу»: «До сих пор я отвечал отказом на все предложения передать «Жана Кристофа» в зрительных образах. Я считал почти невозможным, чтобы художник мог повторить мысли писателя, и я предпочитал сохранить читателю свободу воссоздавать, следуя своему воображению, облики, творимые рассказом».

Сурово отнесся к предложению иллюстрировать «Мертвые души» и Гоголь: «Я — враг всяких политипажей и модных выдумок. Товар должен продаваться лицом, и нечего его подслащивать этим кондитерством».

Эта боязнь иных художников слова перед иллюстрацией понятна и объяснима. У иллюстрации множество опасных свойств, и прежде всего ее мнемоническая цепкость, назойливость непрошеной гостьи.

Никакое самое яркое словесное описание литературного героя не может представить читателю с такой конкретной определенностью его облик, с какой это делает иллюстрация. Таким образом, иногда рисунок может стать барьером между читателем и авторским замыслом.



У каждого читателя есть личное отношение к прочитанному. Есть заветные книги, которые входят в жизнь каждого из нас как факты нашей собственной биографии. Эти «первые встречи» с шедеврами мировой литературы остаются в памяти читателя связанными с бурей чувств и переживаний, ими пробужденных. Как суметь иллюстратору не оскорбить это заветное, не разрушить «кристаллизацию»? Стендаль употребляет этот термин, анализируя процесс зарождения и развития любовного чувства, но этот же термин применим и к чтению, и к созерцанию прекрасного. У читателя «кристаллизуются» свои собственные ассоциации, а литературный герой находит в памяти свои аналогии, свои прототипы, которые противятся чужой подсказке.

Каждый читатель создает с в о е г о Гамлета, с в о ю Татьяну Ларину, с в о ю Наташу Ростову. Совпадут ли образы, созданные иллюстратором, с читательскими ассоциациями? Случается, что зрительный образ своей назойливой конкретностью только мешает «кристаллизации» читательской мысли.

Эти опасные свойства иллюстрации обязывают художника-иллюстратора очень осторожно подходить к литературному произведению. Только при наличии особого «избирательного сродства» между писателем и

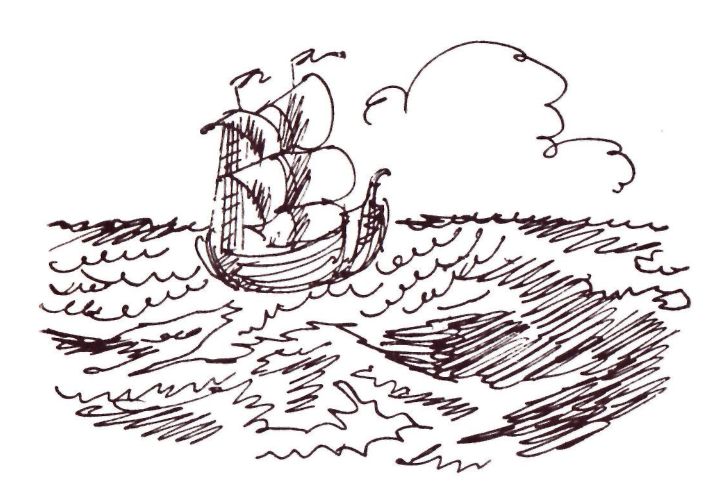


иллюстратором случается чудо слияния зрительного и литературного образа в нерасторжимое единство, и тогда иллюстрация остается в сознании читателя постоянным спутником книги.

Художник, вложивший свой труд и вдохновение в иллюстрирование книги, всегда мечтает, что его рисунки станут для этой книги «вечными спутниками». Так, для многих читательских поколений «Робинзон Крузо» Дефо неотделим от иллюстраций Гранвиля, а «Дон Кихот» и «Гаргантюа и Пантагрюэль», «Мюнхгаузен» и «Старый моряк» — от Гюстава Доре.

В нашей литературе «Медный всадник» непременно приведет на память рисунки Александра Бенуа, а «Демон» — иллюстрации Врубеля; «Воскресение» предстанет в сопровождении сюиты Пастернака, а «Хаджи Мурат» вспомнится великолепным томом издания Голике с рисунками Лансере. Я не привожу примеров более близких в данном случае, ибо главным критерием наших суждений является испытание временем.

Что дало этим иллюстрациям их завидную долговечность? Кроме различных степеней артистической одаренности, которые демонстрирует наш список шедевров иллюстрирования, мы видим в нем поучительное разнообразие совсем непохожих стилей и подходов, и



в каждом приводимом случае этот стиль наилучшим образом соответствует духу произведения.

Знаменитый русский актер Щепкин рассказывает, как, играя Фамусова, он вложил в образ весь свой богатейший запас наблюдений и создал чрезвычайно выпуклый образ старого московского барина. Зрители аплодировали каждому его слову и движению, но он заметил, что своею игрою он мешает другим, противоречит всему стилю комедии. Он стал играть по-другому и понял, что в каждую роль «надо вкладывать ту меру натуры, какую вложил в нее автор».

Это правило должен помнить и иллюстратор. Каждый автор имеет свою «меру натуры», и, разумеется, строгая, «графическая» проза Пушкина потребует совсем иных изобразительных средств, чем проза писателей русской «натуральной школы».

Есть иллюстраторы одной излюбленной ими эпохи, почти «одной темы», как А. Менцель, посвятивший себя веку Фридриха Второго, как К. Сомов, избравший век фижм и париков, как И. Билибин, возлюбивший Древнюю Русь. Верность одной эпохе избавляет этих художников искать новый язык при подходе к каждой новой книге. Художник более широкого творческого диапазона — М. Добужинский, иллюстрируя такие



разные по стилю и эпохам произведения, как «Бедная Лиза» Карамзина и «Белые ночи» Достоевского, для каждого из них находит свой образный строй. Он не боится риска потерять свой «почерк», он ищет присущую каждому из авторов «меру натуры» и соответственно этому и выбирает графическую манеру: прозрачно-линейную для «Бедной Лизы» и совсем иную для петербургской повести Достоевского — манеру черных заливок с проскребыванием белых мест, удивительно соответствующую возникающим из черной мглы столичных улиц образам Достоевского.

А вот прославленные иллюстрации Лелуара к «Сентиментальному путешествию» Стерна воспринимаешь как досадный балласт. И не то что они плохи, нет, этого не скажешь. Морис Лелуар — художник почтенный, достойный многих хвал. Но как не идут эти аккуратные, выполненные с добросовестной мелочностью рисунки к капризной, искрометной, «резво скачущей» прозе Стерна. Автор и иллюстратор работают в разных темпах, и «мера натуры» у них разная.



Я не привожу здесь многочисленных случаев, когда автор просто не по плечу иллюстратору, как конфетный «Евгений Онегин» в институтской интерпретации мадам Самокиш-Судковской. А сколько таких убого-тривиальных, ограниченно-филистерских Гамлетов и Дездемон, Фаустов и Маргарит гуляет по роскошным изданиям всего мира.

Иногда литературный памятник диктует стиль оформления с непререкаемой категоричностью. Любопытно, что разделенные более чем столетием и коренными различиями творческих темпераментов художники Федор Толстой и Пабло Пикассо к трактовке античной темы подходят в известной степени с похожими решениями. В иллюстрациях к «Душеньке» первого и к «Метаморфозам» второго — сходная «проволочная» манера, восходящая к контурному стилю греческой вазописи.

В иллюстрациях Боттичелли к «Божественной комедии» с их благородной линейностью нас поражает отсутствие черного. В нашем понимании аккомпанемент к поэзии Данте непременно требует басовых нот.



Психологический роман XIX века поставил перед иллюстратором новые задачи: задачи психологической достоверности. Они сформулированы Стендалем: «Художник должен внешностью своего персонажа показать тот характер, какой приписывают ему иметь органы его тела». Мы интуитивно знаем, что Тартюфа нужно искать среди тощих, а Фальстафа среди жирных. Но есть задачи и более сложные. В поисках прототипов художник должен обладать даром физиогномиста, чтобы уметь находить физические приметы человека, отвечающие заданному характеру.

«Физиогномические фрагменты» Лафатера появились в конце XVIII века и много раз переиздавались в последующие десятилетия. Дилетантский трактат цюрихского пастора имел успех и распространение чрезвычайное. Общеизвестно его влияние на французскую литературу, а тема «Бальзак и Лафатер» стала предметом особых литературоведческих исследований. В русской литературе мы находим следы Лафатера в течение почти столетия — от Радищева до Константина Леонтьева.

Имя Лафатера упоминается в «Путешествии из Петербурга в Москву». Карамзин был в переписке с цюрихским мудрецом и благоговейно описал свою встречу



с ним в «Письмах русского путешественника», Пушкин в «Дубровском» говорит о «лафатеровских догадках», Лермонтов в 1841 году везет в своих чемоданах сочинения Лафатера на Кавказ.

Если теперь претензии Лафатера на научность его системы отвергаются, то все же прикладная ценность ее неоспорима. Метод физиогномических наблюдений, тренируя постоянное внимание к внешности и жестам людей и обратившись с течением времени в привычку наблюдать и сопоставлять взаимосвязь строения тела и характера, развивал психологическую зоркость и умение видеть «типическое» в людях. Восклицание Домье «Покажите мне ухо, и я нарисую всего человека» свидетельствует, что великий художник был искушен в тонкостях физиогномики.

В изобразительном искусстве Франции увлечение физиогномикой проявилось в замечательных масках характеров, созданных Домье в его сатирических циклах, повествующих о делах и днях Робер-Макера или Ратапуаля, имена которых становятся, подобно именам героев классической литературы, нарицательными. Анри Монье, литератор и карикатурист, создает тип Жозефа Прюдома — буржуазный стандарт порядочности и здравого смысла. Эти маски высоко оценил



Герцен: «Робер-Макер, Прюдом — великие карикатуры, иногда гениально верные».

Излюбленный тип иллюстрации теперь — портретный. Таковы портреты Домье в «Парижских тайнах» Э. Сю, его же выразительные характеристики героев Бальзака — отец Горио и Феррагюс. Таковы типы Гаварни к «Французам, описанным ими самими» и к «Дьяволу в Париже». У нас — это гоголевские типы Агина и Боклевского.

Предыдущий век не знал такого углубленного проникновения в человеческие характеры. Взгляните на иллюстрации к «Опасным связям» Шодерло де Лакло (Фрагонар, Жерар, Монье). В этих иллюстрациях герой романа виконт де Вальмон представлен в виде молодого человека приятной наружности, лишенного «особых примет». А ведь де Вальмон с его любовной стратегией, если хотите, уже предвещает Жюльена Сореля («Красное и черное)» и «Ученика» Бурже. А в этих прелестных гравюрах XVIII века есть очарование, есть «аромат эпохи», но не хватает психологических характеристик.

Я не собираюсь давать здесь последовательный обзор смены иллюстративных стилей. Каждая эпоха имеет право заново проиллюстрировать любое произ-



ведение мировой литературы, если у художника есть что сказать новое, свое, отличное от того, что было сказано до него в иллюстрациях его предшественников.

Так, на моей памяти иллюстрации к «Демону» придворного художника Зичи, поверхностно-элегантные, салонно-красивые и чрезвычайно популярные в свое время, померкли перед ослепительными рисунками Врубеля, конгениальными трагической и мятежной поэзии Лермонтова.

Кроме этих иллюстраций, для людей моего поколения самыми значительными событиями в области книжной иллюстрации были работы А. Бенуа и Е. Лансере.

Иллюстрации Бенуа к Пушкину — во всей пушкинской библиографии самое значительное из всего, что появилось за сто лет в графической пушкиниане. В них объединились большая эрудиция и безупречный вкус. Детальное знание эпохи у Бенуа свободно от педантизма, который у художников типа Лелуара превращает их рисунки в «лавку древностей».

Рисунки Бенуа к «Пиковой даме» и «Медному всаднику» — явление высокой художественной культуры. Позднее, в первые годы Советской власти, он выполнил для «Народной библиотеки» Государственного издательства иллюстрации к «Капитанской дочке». Книжечка



вышла в 1922 году дешевым изданием на плохой бумаге, дурно отпечатанная. Рисунки к «Капитанской дочке» мало кто помнит, но это очень значительная сюита зрелого мастера, очень «пушкинская» и очень «книжная».

Большим праздником был выход «Хаджи Мурата» с иллюстрациями Лансере. Работа над этой повестью надолго «привенчала» художника к Кавказу и определила собой целый период его творческой жизни.

Великолепный том, отпечатанный в типографии Голике, триумфально открывал нам Лансере как крупнейшего из русских иллюстраторов.

В свое время Александр Бенуа называл сюиту к «Хаджи Мурату» гениальной, но определение это показалось преувеличением, продиктованным родственным пристрастием. Но вот прошло почти полвека, и мы можем сказать, что действительно рисунки выдержали испытание временем.

Я равнодушно прохожу теперь мимо иных монументальных росписей Лансере, но, перелистывая «Хаджи Мурата», я чувствую каждый раз прежнее волнение. Какая прелестная вещь, например, — сын Хаджи Мурата Эльгар на фоне аула на коне в обаянии молодости и силы! Знаменитый портрет Николая I, запрещенный



в свое время царской цензурой, кажется мне несколько прямолинейно-подчеркнутым, но спины генералов в Зимнем дворце у дверей императорского кабинета — иллюстрация подлинно гениальная и подлинно «толстовская» по своему углубленному реализму.

Добужинский остался в памяти больше всего иллюстрациями к «Белым ночам» Достоевского с их черно-белым лаконизмом и острым ощущением Петербурга. Для этой сюиты он придумал особую технику: «граттографию» — проскребывание по черному, и в этом способе достиг артистизма. Я уже отмечал его «протеизм» — способность менять графический язык соответственно духу иллюстрируемой вещи. «Ночной принц», «Бедная Лиза», «Белые ночи» — три книги и три различных подхода к теме, сохраняющих, однако, все индивидуальные качества графики Добужинского.

Почти все художники круга «Мира искусства» проявили себя в графике, и здесь следует упомянуть «Книгу маркизы», род хрестоматии из галантных шалостей французской литературы XVIII века, вышедшую в 1918 году с рисунками К. Сомова. Но ее известность ограничена узким кругом библиофилов, и влияние Этой книги на последующее развитие графики ничтожно.



В редких случаях, когда Сомов обращался к иллюстрации в узком смысле, он тонок и своеобразен, как в силуэте к стихам Фета «Запретили тебе выходить...» и в силуэтном же фронтисписе к «Итальянскому дневнику» Гете.

Графика XX века родилась вместе с изобретением фотомеханических способов воспроизведения. До этого художник, работающий в книге и журнале, находился в прямой зависимости от гравера, вырезавшего его рисунок на дереве. Чтобы передать прелесть штриха прославленных рисовальщиков «Punch'а» Кина и Дю-Морье, нужен был дисциплинированный отряд ксилографов, выросших в строгих традициях английской журнальной прессы. А вот Менцелю приходилось воспитывать немецких ксилографов самому. В знаменитой его сюите рисунков к «Жизни Фридриха Великого» иллюстрации к первым главам воспроизведены не на должном уровне, и только в дальнейших главах картина меняется: виртуозный штрих Менцеля сохраняется в гравюрах полностью или передается лишь с минимальными потерями — доказательство, насколько зависел в ту пору художник от искусного штихеля мастера-ксилографа. Известно также, как много теряли (и про-



падали уже безвозвратно, ибо художники рисовали тогда для воспроизведения прямо на доске) рисунки Домье, Доре и других художников, когда по нестрогой практике той эпохи ксилограф позволял себе по-своему интерпретировать рисунок мастера. Иногда эта интерпретация была блестящей, и мы любуемся искусством ксилографа на иных из иллюстраций Доре к «Гаргантюа и Пантагрюэлю» или на рисунках Менцеля к «Разбитому кувшину» Клейста, но это редкие шедевры репродукционной ксилографии. В рядовых же изданиях процветала «скороспешная» гравюра и отсебятина граверов-ремесленников была невообразимой. Поколениям, воспитанным на современных способах репродуцирования, трудно представить себе, насколько приблизили художника к зрителю фотомеханические процессы воспроизведения. Я еще помню, как робко появились они у нас в журналах в конце прошлого века, поначалу в качестве новинки: «автотипии мастерских Т-ва Ангерер и Гешль в Вене».

Если теперь мы стали привычно-равнодушны к этим «чудесам техники», позволяющим воспроизводить любой рисунок художника факсимильно без посредства гравера, то в те времена это казалось поразительным достижением.

Милостивый Вишимшимхаков





Вот какими пояснениями сопровождался рисунок Бердслея в третьем номере журнала «The Studio» за 1893 год: «Репродукция рисунка к «Le Morte d'Arthur», напечатанная в этом номере... один из чудеснейших образцов механического воспроизведения, если не чудеснейший из виденных мною: в нем передано непосредственное творчество м-ра Бердслея, а не сделанная кем-нибудь другим интерпретация его... Здесь я нахожу определенные явные качества линии, сделанной пером, — линии, сделанной пером м-ра Бердслея, им проведенной и воспроизведенной цинкографом прямо поразительным способом».

Подумать только! Столько восторгов по поводу обычного штрихового цинкографического клише, какое мы ежедневно видим на газетных листах. Но правда, конечно, и то, что произведения Обри Бердслея с их хрупкой ювелирной техникой вряд ли были бы по средствам ксило- или литографии и только цинкография, освободив штрих от опеки посредников, очень помогла этому своеобразному художнику развернуть его изумительную «способность стараться».

В конце прошлого века успехи репродукционной техники на торцовой гравюре все более уводили журнальную и книжную иллюстрацию в сторону тональности.

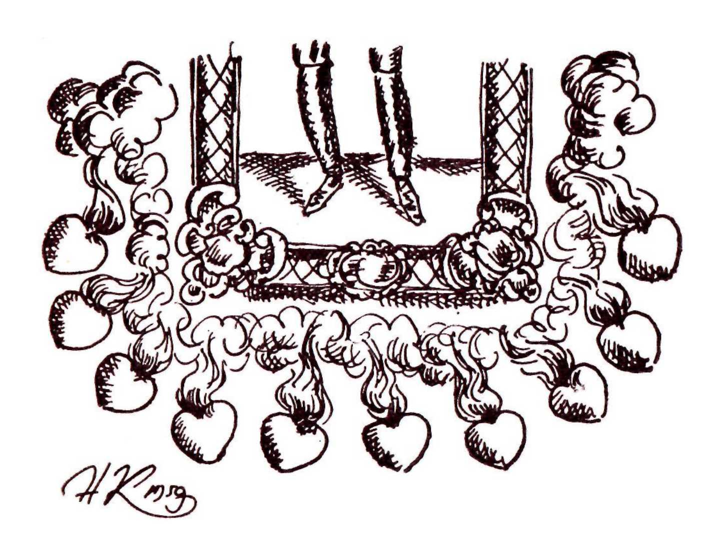


В девяностые годы высшим достижением типографского искусства считались изящные книжечки с иллюстрациями знаменитого Марольда, в которых ксилография соревновалась по тонкости штриха с гравюрами на стали английских кипсеков.

Цинкография в самом деле означала возрождение графизма — линии, штриха, четких градаций черного и белого — в противовес тоновой гравюре.

Бердслей «из моды вышел ныне», но в начале века его влияние на графику всего мира было огромным. Он «открыл» черный цвет: никогда до него сплошные заливки черного не играли такой активной роли в рисунке. В других рисунках он показал такое изощренное богатство фактуры, что для аналогий приходится вспоминать изделия искусных кружевниц или ювелиров. Их поразительное техническое совершенство часто вызывает у профана вопрос: «Неужели это сделано человеческими руками и простым пером?»

Язык графики, созданный этим гениальным юношей (Бердслей умер в возрасте двадцати пяти лет от чахотки), триумфально распространился по Европе и Америке. Из черных рисунков вроде «Вагнерианцев» и «Свиты леди Золото» родилась графика Валлотона, из «Похищения локона» вышел целый легион подра-



жателей, завороженных ювелирным совершенством этой графической сюиты.

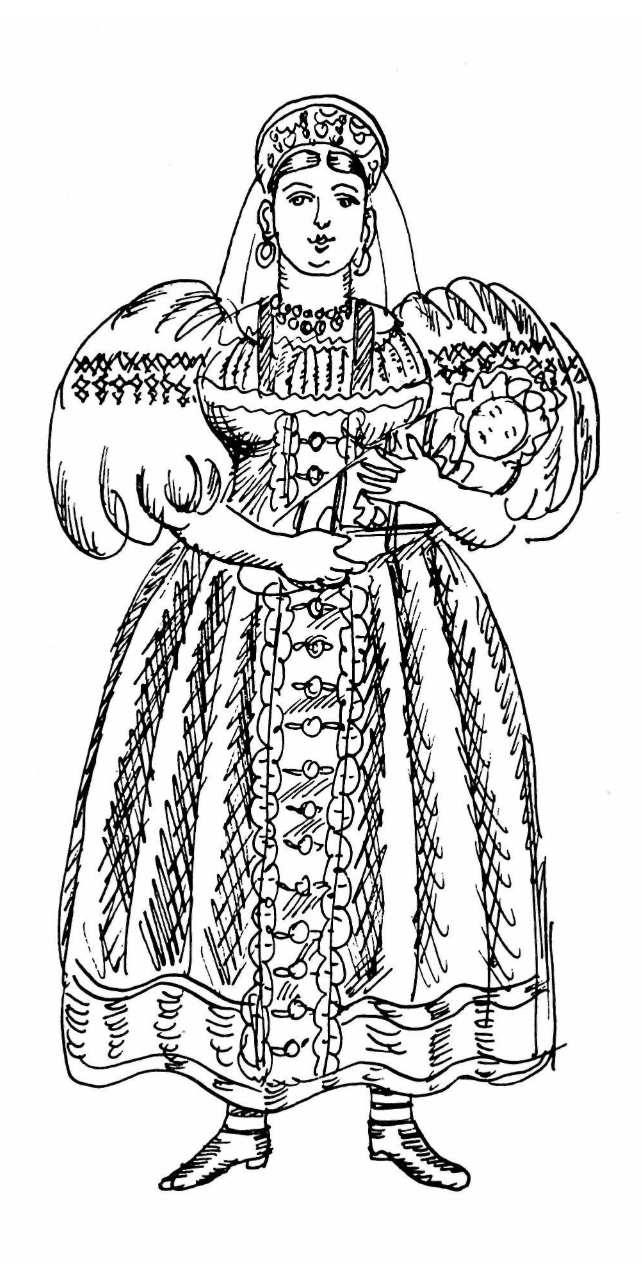
За годы с 1900 по 1917 в России было напечатано не меньше десяти публикаций, посвященных Бердслею. Кроме журнальных статей, вышел ряд монографий и переводы его литературных произведений и писем. В большей или меньшей степени влияние Бердслея отразилось на творчестве А. Бенуа, Л. Бакста, К. Сомова, М. Добужинского, Н. Феофилактова, А. Силина, не говоря уже об эпигонствующих бердслеистах, вроде Мисс и Лодыгина, приспособивших изысканный стиль англичанина на потребу мещанских журналов «красивой жизни».

Но Бердслей это не только графический прием. Бердслей это целый мир образов причудливых, капризных, гримасирующих — душный мир, рожденный больным воображением умирающего от чахотки художника. Пьеро, Арлекины, Коломбины, козлоногие фавны, дамы в фижмах и кринолинах, карлики и сводни — фантастический маскарад, где ряженые сатиры разносят блюда, Венера за туалетом одета в кружевное платье, ее прислужницы наряжены по модам XVIII века, а Тангейзер в высоком завитом парике щеголяет в костюме энкруайябля.

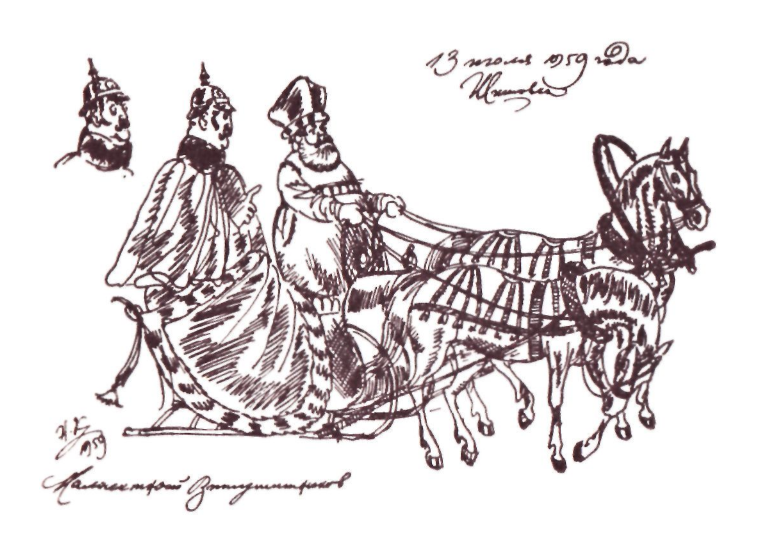


Этот маскарад фантомов в его эпигонском варианте постепенно проник и на страницы наших популярных еженедельников. Последний сатир на жеманных копытцах, последние маркизы в масках и высоких пудреных прическах промелькнули в последний раз на пестрых обложках «Лукоморья» в 1914 году. С начала войны свечи погасли и карнавал кончился.

Интернациональный парад послевоенной графики на Парижской книжной выставке 1937 года продемонстрировал большие сдвиги в области иллюстрации. Стилизованная графика фижм и кринолинов ушла в прошлое. Появились новые темы и новый язык, получивший ярко эмоциональную окраску. Во Франции по инициативе маршана и издателя Воллара интересно проявили себя как иллюстраторы прославленные живописцы — Дега, Боннар, Руо и скульптор Майоль. Широкую известность получила остро социальная графика Мазереля и Гросса. Из Америки Рокуэлл Кент прислал «Моби Дика» и «Кандида» — книги строго отточенного графизма. Советская книга уже могла к двадцатилетию своего существования предъявить крупные издательские и иллюстрационные достижения, оказавшиеся сюрпризом для Европы.




H. K
1859



Состояние советской графики той эпохи рисует Н. Радлов в предисловии к книге Гартлауба «Гюстав Доре» (1935): «В тех иллюстраторских кадрах, которыми мы располагаем на сегодняшний день, могут быть выделены три наиболее квалифицированные и интересные группы художников... Это — во-первых, художники, теснее всего связанные с традициями «Мира искусства». Они прекрасно знают книгу, обладают большой культурой и вкусом и трактуют иллюстрацию, главным образом, как архитектонический элемент книги. Среди них первым следует назвать Митрохина, сюда может быть отнесен Конашевич и ряд других, главным образом, ленинградских мастеров.

Затем — достигшая во время революции особенно высокого развития плеяда ксилографов, особенно интересно и характерно представленная в Москве.

Творчество ее имеет большую техническую изощренность, порой соприкасающуюся с формализмом. Ведущими в этой группе являются художники Фаворский и Кравченко.

Наконец — группа молодых, главным образом, московских иллюстраторов, комбинирующих традиции французского импрессионистического рисунка (К. Гис) со стилистическими элементами авторского наброска на полях рукописи. В настоящее время эта группа

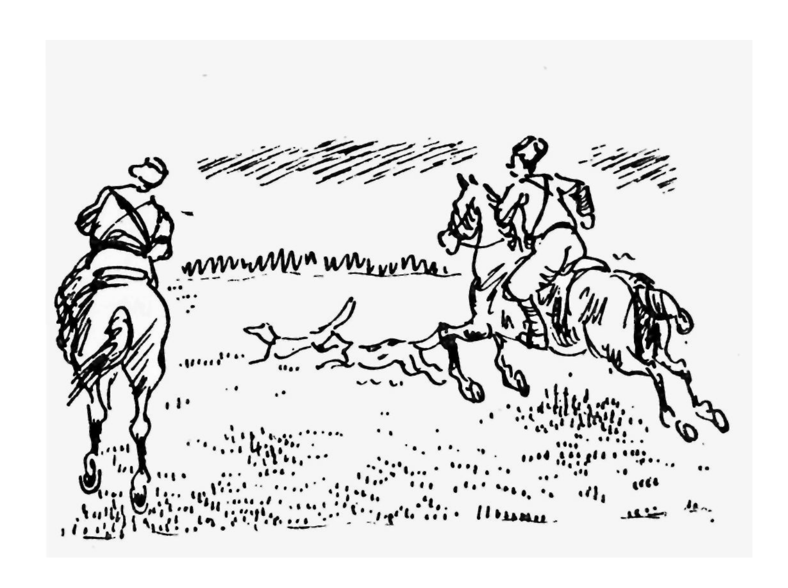


обслуживает преимущественно издательство Московского товарищества писателей».

Следует пояснить, что это были художники группы «13»: Даран, Кузьмин, Маврина, Милашевский.

С тех пор прошло еще четверть века. В издательских кругах наблюдался приступ ностальгии по «сытинскому» стилю книги. Снова было вошли в практику тоновые и цветные вклейки, конструктивно не связанные с архитектоникой книги. Печальным памятником этой эпохи является «Тарас Бульба» с иллюстрациями А. Герасимова, изданный Гослитиздатом с дремучей провинциальной роскошью в стиле дореволюционных «люкс»-изданий.

Но это уже область тяжелых воспоминаний. Ежегодные смотры наших изданий за последние годы на конкурсах пятидесяти лучших книг свидетельствуют, что современная практика советских издательств двигается вперед в русле добрых книжных традиций.



ЛЮБИМЫЙ АВТОР

Как-то «Клуб любителей книги» в «Литературной газете» затеял среди художников-иллюстраторов опрос: «Кто ваш любимый писатель?»

Было бы хорошо и просто, если бы я мог ответить, что вот, мол, мой любимый автор Пушкин, или Достоевский, или Бальзак, а почему — тому следуют пояснительные пункты.

Но когда я стал спрашивать себя, кто же в самом деле этот мой любимый и единственный, то выяснилось, неожиданно для меня самого, что я по совести ни одному автору не могу вручить «яблоко предпочтения», но что есть очень много авторов и много книг, которые меня потрясали, которыми я жил и с которыми я навсегда связан памятью ума и сердца.

Благодарная память сохранила даже внешний вид этих книжек: зеленоватые обложки и узкий шрифт пантелеевской серии западных классиков — Гофмана,



Бальзака, По, Марка Твена, Золя, иллюстрированный Гюго в приложениях к журналу «Вокруг света», томики библиотеки «Нивы», которые познакомили дореволюционную провинцию с Тургеневым, Достоевским, Лесковым, Чеховым; желтенькие книжечки «Универсальной библиотеки», издававшей Уайльда, Гамсуна, Т. Манна, Честертона. Помню тонкую тетрадку в серой обложке «Журнала для всех», где напечатана была «Невеста» Чехова, и затрепанный том «Красного и черного» из платной библиотеки, открывший мне впервые мир Стендаля.

Я и сейчас, на склоне лет, сохранил надежду, что, может быть, не раз «над вымыслом слезами обольюсь»



и что далеко еще не закончен мой список любимых книг и новых, мне не ведомых имен.

И даже теперь уже на пройденных тропах случаются иногда нечаянные радости от заново прочитанных и заново перечувствованных книг.

Я вот много раз читал и, казалось мне, хорошо знал Салтыкова-Щедрина, по только совсем недавно воспринял его по-иному, не привычно уважительно, а с горячим читательским сочувствием, с чувством живого восхищения перед его удивительным словесным мастерством и его горькой фантазией.

И, должен отметить это, заставил меня заново пережить Щедрина удивительный «Щедринский словарь»



Ольминского — эта книга-памятник большой любви автора к нашему великому сатирику.

Хвала таким читателям-однолюбам, рыцарям одного имени, которому они остаются верными на всю жизнь!

Их пыл и увлеченность зажигают и нас, других читателей, зачастую невнимательных и равнодушных.

С великою благодарностью вспоминаю я имена пушкинистов: сдержанно-рассудительного В. В. Вересаева и пламенно-неистового М. А. Цявловского, чьи книги и беседы были для меня бесценной школой постижения великого поэта.



Было бы идеально, если бы художники иллюстрировали только своих любимых авторов. К сожалению, такое оптимальное стечение обстоятельств случается не часто. Великий Домье иллюстрировал чаще всего произведения литературных букашек, а наш Репин делал рисунки к литературной стряпне своей жены Нордман-Северовой, вместо того чтобы иллюстрировать Пушкина, Гоголя, Толстого.

Ремесло иллюстратора иногда сравнивают с профессией актера: и тот и другой должны обладать способностью перевоплощаться по воле автора. Большой актер может и маленькую роль сделать значительной.



А большой художник однажды — на моей памяти — своими великолепными рисунками вдохнул жизнь фантому, литературной мистификации: Черубине де Габриак. Торжественная пышность оформления утверждала подлинность существования некоей поэтессы с аристократической испанской фамилией, католички в модерн-стиле, маски, под которой скрывались М. Волошин и Е. Дмитриева *.

За исключением того горестного в моей биографии периода, когда я, заподозренный в «фармазонстве», то бишь в «формализме», был отлучен от большой литературы и делал в издательствах лишь то, что мне перепадало, — я всегда иллюстрировал только любимых авторов.

Но дело в том, что иллюстратор, как и актер, обязан влюбиться в свою роль, даже самую маленькую, чтобы сыграть ее наилучшим образом. Нужно вчитаться, нужно вникнуть, надо вжиться в образы, и случается, что автор, сосватанный иллюстратору по издательскому расчету, становится «любимым автором» **.

* Черубина де Габриак. Стихи. «Аполлон», 1910, № 10.

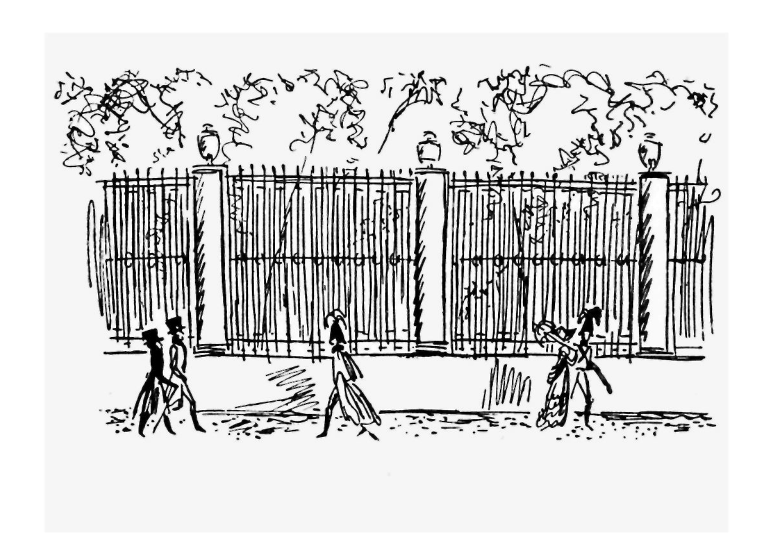
** Катарина Причард спросила у Сары Бернар:
— Какая роль самая любимая у вас, мадам?



Целыми месяцами длится жизнь в духовной атмосфере произведения, которым вы заняты. Если эта атмосфера мрачная, у вас портится характер. С утра до вечера идет внутренняя работа возникновения и смены образов. Вы десятки раз возвращаетесь к тексту, и порою от такого пристального чтения рушатся писательские репутации! От чтения «вдоль и поперек» в произведении обнаруживаются черты, бывшие дотоле скрытыми, вы получаете доступ в творческую лабораторию писателя, становитесь, можно сказать, «участником в деле».

Этот необходимый для иллюстратора способ медленного чтения мог бы быть, надо думать, недурным методом и в литературной учебе.

— Все роли у меня любимые, когда я их исполняю, — ответила Сара Бернар. — В эти минуты я сама только частица того, что играю. Вот и все. (Катарина Сусанна Причард. У божественной Сары. «Огонек», 1963, № 50).



«ЕВГЕНИЙ ОНЕГИН»

Какое великое счастье, что у России есть Пушкин!

Всю нашу жизнь он сияет над нами, как незаходящее солнце. Он входит в память каждого из нас с детства. Я вспоминаю, как в мае 1899 года в нашей школе справляли столетний юбилей поэта. Хор спел кантату, потом учитель прочитал по бумажке, какой великий поэт был Пушкин и почему мы должны его чтить. Любители из местного драматического кружка представляли сцену в келье Пимена из «Бориса Годунова». Потом опять пел хор и читали стихи ребята. Я читал «Утопленника». Мне было восемь лет, я впервые выступал и очень волновался.

Сначала мы узнаем стихи Пушкина из учебников. Заучиваем их по-ребячьи, бездумно, тараторкой:

Гонимы вешними лучами...
Зима, крестьянин, торжествуя...
Горит восток зарею новой...



Но вот однажды я прочитал в однотомнике:

Надо мной в лазури ясной
Светит звездочка одна,
Справа — запад темно-красный,
Слева — бледная луна

и сразу увидел въявь этот закатный пейзаж, какой и сам не раз видел: и звездочку, и луну, и красный запад.

Я начал бродить по пушкинским проселкам и открывал для себя заново то романтическую Венецию:

В голубом небесном поле
Светит Веспер золотой —
Старый дож плывет в гондоле
С догарессой молодой...

то древнюю буйную Русь:

Ходил Стенька Разин
В Астрахань-город
Торговать товаром.
Стал воевода
Требовать подарков.
Поднес Стенька Разин
Камки хрущатые...



то пейзаж Испании, мрачный, как офорт Гойи:

Кругом пустыня, дичь и голь...
А в стороне торчит глаголь,
И на глаголе том два тела
Висят...

В неоконченных набросках у Пушкина есть вещи изумительные, и я испытывал радость, открывая для себя стихи, не попавшие в школьные хрестоматии, малоизвестные.

К стихам о доже и догарессе я сделал тогда рисунок, а также к отрывку «Альфонс садится на коня» — пейзаж с двумя повешенными.



В военные годы в походах я не расставался с маленьким томиком писем Пушкина в дешевом суворинском издании.

Раскроешь на досуге книжку и снова с знакомым волнением слышишь голос поэта: «Милый мой Вяземский, пряник мой вяземский», «Какая ты дура, мой ангел!», «Осмеливаюсь беспокоить Ваше превосходительство покорнейшею просьбою о дозволении издать особою книгою стихотворения мои...», «Черт догадал меня родиться в России с душой и талантом!». Светлый Пушкин! Трогательный Пушкин! Бедный поэт!

Дерзновенная мысль проиллюстрировать «Евгения Онегина» зародилась у меня осенью 1928 года, когда



я был на курсах переподготовки комсостава в Саратове. Там в «военном городке» каждый вечер я уходил в библиотеку и читал «Евгения Онегина». Там-то я и прочитал впервые по-настоящему этот роман.

Все мы знаем «Евгения Онегина» со школьных лет, но это неполное, поверхностное знание. Я не раз обнаруживал, что даже интеллигентные люди путают либретто к опере Чайковского с творением Пушкина. Директор издательства «Academia» искал у меня в рисун-



ках *Гремина,* а одна ученая дама, взглянув на мои рисунок — свидание Татьяны с Онегиным в саду, с чувством процитировала реплику Татьяны из оперы: «О боже, как обидно и как больно!» — простодушно полагая, что цитирует Пушкина.

Преодолеть, иллюстрируя «Онегина», этот оперный штамп, освободить в сознании читателя роман Пушкина из-под наслоений оперных образов было одной из задач иллюстратора.



На первой выставке «13-ти» в 1929 году я выставил несколько рисунков на пушкинские темы: «Кишиневские дамы», «Сводня», «Пушкин в Москве». Это открыло мне двери московских пушкинистов. Шумные вечера у М. А. Цявловского стали для меня незабываемым семинаром по Пушкину. Пылкий Цявловский, пушкинист колоссальной эрудиции и трудолюбия, готовый промыть тонны породы ради золотой крупицы из биографии или творчества Пушкина, был несменяемым президентом па этих собраниях. Его тесная, забитая книгами квартира была в ту пору, в сущности, необъявленной «Пушкинской академией», где чуть ли не ежевечерне происходили интереснейшие «пушкинские бдения», где сталкивались мнения и кипели споры.

Тридцатые годы, предшествовавшие 1937-му юбилейному пушкинскому году, были отмечены особенным подъемом в нашем пушкиноведении. Нет нужды припоминать все названия вышедших тогда посвященных пушкинской теме книг, статей, рассказов, фильмов, картин, рисунков — многие из этих трудов вошли в золотой фонд нашей культуры. Я вспоминаю, как в издательстве «Недра» стали выходить выпуски труда В. В. Вересаева «Пушкин в жизни», несколько раз переиздававшегося в последующие годы. Каждый выпуск



ожидался с нетерпением, как продолжение увлекательного романа. Идеи, говорят, носятся в воздухе, и в качестве заявки на ту же тему еще раньше появилась прелестная маленькая книжка известного литературоведа Н. Ашукина «Живой Пушкин».

Благодаря этим биографиям в документах многие места «Онегина» открыли для меня свой автобиографический смысл, и казалось заманчивым попытаться расшифровать для себя и для читателя эти места графическими комментариями. Я, вопреки традиции, выбирал для иллюстрирования такие места, как «Нет презренней клеветы, на чердаке вралем рожденной и светской чернью ободренной», или даже черновые варианты, драгоценные авторскими признаниями, как «Уже раздался звон обеден; среди разбросанных колод дремал усталый банкомет, а я, все так же бодр и бледен, надежды полн, закрыв глаза, гнул угол третьего туза». Меня увлекала новизна этого активного подхода к иллюстрированию, и я, может быть нарочно, объезжал стороной иные традиционные темы: Татьяна и няня, Татьяна за письмом, Онегин танцует с Ольгой, а Ленский ревнует...

Имел ли я на это право? Я полагал, что имел: лирические отступления занимают в романе не меньше



трети строф и судьба героя то и дело перекрещивается с биографией самого поэта.

Как раз в те годы у В. В. Вересаева собирались почитатели Пушкина для «медленного чтения» строф «Евгения Онегина».

На этих вечерах бывали писатели, литературоведы-пушкинисты, актеры Художественного театра. Случалось, что за весь вечер прочитывали всего одну строчку. Каждое слово переворачивалось и так и эдак, комментировалось, вызывало множество литературных, биографических, исторических ассоциаций. При неожиданном повороте иное пушкинское слово и выражение приобретало вдруг особое сверкание. Это был богатейший по сведениям и идеям курс по Пушкину. Мне



выпала честь на одном из таких вечеров показывать свои эскизы к «Онегину»; вероятно, нигде в другом месте я не мог бы найти столь авторитетной консультации по вопросам, связанным с Пушкиным.

Моим рисункам посчастливилось — издание «Онегина» было включено в план издательства «Academia».

Директор издательства был большой шутник. Он сказал мне: «Знаете, в Париже молодые художники сами оплачивают расходы по изданию своей первой книги. А мы вам еще платим!» Мне выписали аванс, но такой крошечный, что я проел его за месяц. Чтобы продолжать работу над «Онегиным», я стал таскать книжки из своей библиотеки в букинистическую лавку. Охотнее всего брали первые издания стихов Брюсова, Блока.



Анненского, Сологуба, Северянина, Ахматовой, Гумилева. Затем пришла очередь книг по искусству. Моя небольшая библиотека очень поредела.

Мне до сих пор жалко именной экземпляр «Современной русской графики». Жалко из-за воспоминаний. Я выписал его по фронтовому адресу и получил на Рижском фронте весной 1917 года. Раскрыв книгу, я нашел там в статье Радлова и свою фамилию. Это был первый критический отзыв обо мне.

Но вернемся к «Онегину». Редактором издания был Цявловский. Все рисунки мы обсуждали с ним совместно. Обнаружилось, что в тексте есть места, тре-



бующие комментария, особенно в том случае, если рисунок дает повод толковать это место превратно. Так, меня тронула строфа Пушкина, обращенная к будущему другу-читателю:

Быть может, в Лете не потонет
Строфа, слагаемая мной;
Быть может (лестная надежда!),
Укажет будущий невежда
На мой прославленный портрет
И молвит: то-то был поэт!

Я нарисовал юношу и девушку, благоговейно взирающих на портрет Пушкина, и засомневался: а ну



как не все поймут, что поэт совсем не обвиняет будущего читателя в невежестве. Каждый, вдумчиво прочитавший эту строфу и следующую, должен понять, что «невежда» не может иметь в этом контексте современного, уничижительного значения. Цявловский также подтвердил мне, что «невежда» в пушкинские времена означало наивный, зеленый, не искушенный жизнью юнец. Тем более что ранее Пушкин говорит и о Ленском: «он сердцем милый был невежда». Мы порешили, что читатель разберется.

Увы, мы рассчитали плохо. Во втором номере журнала «Искусство» за 1937 год появились укоризненные строки о клевете на нашу славную молодежь, которая изображается художником в виде невежд. Критик не оправдал наших упований на умного читателя.

При верстке книги нам с М. П. Сокольниковым, художественным редактором издания, удалось при помощи рассчитанных графических вставок добиться того, что на странице помещалось ровно две строфы, а каждая глава кончалась на четной странице. Невнимательному глазу эти удачи макета кажутся незначительными, но они были оценены зарубежными редакторами: в изданиях «Евгения Онегина», вышедших в Италии, Чехо-




словакии, Голландии, эта верстка была сохранена в неприкосновенности. Оценки книги по ее выходе были разноречивы.

В пользу иллюстраций говорит то, что они были воспроизведены в девяти зарубежных изданиях. Однако мне приходилось слышать и такое: «Пускай иллюстрации имеют успех за границей — тем хуже для них».

Может быть, у хулителей книги вызывала возмущение пресловутая «легкость» рисунков, казавшаяся им оскорбительной?

В другом месте этой книги я пытаюсь разъяснить, каким трудом дается такая «легкость».

В 1961 году, почти через тридцать лет после первого издания, «Евгений Онегин» с теми же рисунками вышел в Гослитиздате массовым изданием тиражом в сто восемьдесят пять тысяч, пи у кого не вызвав раздражения.

Подлинно — pro capite lectoris habent sua fata libelli: от разумения читателя имеют свою судьбу книги.



«ЛЕВША»

У Лескова удивительная писательская судьба. Его сочинения как будто родились вторично после революции. В 1917 году в «Ниве» был опубликован находившийся ранее под цензурным запретом «Заячий ремиз» — один из лучших его рассказов, «вещь тузовая», как сказал бы В. В. Стасов. Этим открывалась длинная серия лесковских публикаций. Вышел отдельным изданием «Амур в лапоточках», стали появляться на страницах ежемесячников «воскресшие из мертвых» произведения, зарезанные во время оно Победоносцевым («Лампадоносцевым», как называл его Лесков) или просто забытые в старых журналах и не вошедшие в известное издание А. Ф. Маркса.

За этот же период о Лескове появился ряд исследований советских лескововедов (Л. Гроссман, В. Гебель, Б. Другов), интересные высказывания о нем М. Горького в «Истории русской литературы» и,



наконец, увлекательная, обильная по материалам и фактам, замечательная по своему самобытному языку биография, написанная сыном писателя Андреем Николаевичем, — «Жизнь Николая Лескова».

В советскую эпоху Лесков был автором, привлекавшим, кажется, изо всех классиков преимущественное внимание художников. Его иллюстрировали Кустодиев, Добужинский, Митрохин, Павлинов, Куприянов и многие другие.

В годы Великой Отечественной войны объявилась новая лесковская «находка» — «Железная воля», история немца-«завоевателя» Гуго Пекторалиса, прозвучавшая в ту пору удивительно злободневно.

Лескова я читал и чтил давно, но мое касательство к нему как иллюстратора началось рисунком к «Очарованному страннику» в однотомнике Гослитиздата (1945). Затем я проиллюстрировал «Железную волю», выход которой положил начало моему знакомству с сыном писателя и его биографом Андреем Николаевичем Лесковым. У нас завязалась переписка.

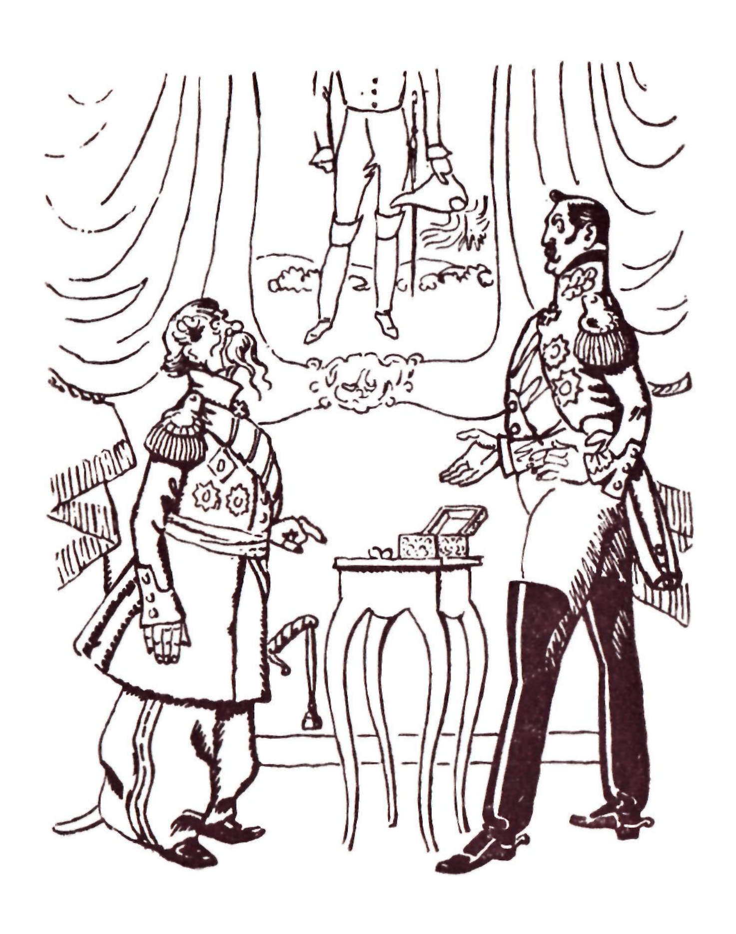
В декабре 1950 года он писал мне: «Слышал давно от Н. В. Ильина, что иллюстрируете Ивана Флягина, и искренне порадовался. Не сомневаюсь, что он предстанет лесковен не менее Пекторалиса со всем окружением.



Большего постижения и постигательного воплощения Лескова и его образов не представляю себе. Живые, простые и верные».

Я действительно был занят в ту пору иллюстрациями к «Очарованному страннику», очень мучился из-за непредвиденных помех и был недоволен и собой и своей работой, которая туго двигалась.

Я написал Андрею Николаевичу: «Очарованный странник» уже в печати, но будет ли он столь же «лесковен», как и Пекторалис, не поручусь — есть на то досадные причины.



«Железную волю» я делал в меру моего собственного разумения, никто между мною и Лесковым не становился, а на этот раз, по новым издательским порядкам, была ко мне приставлена гувернантка... Вот из-за этой-то напасти и боюсь я, что «Странник» получится и пресным и постным».

Чтобы объяснить ситуацию, надо напомнить, что как раз перед этим Гослитиздат был основательно «проработан» за книжное оформление и иллюстрации и администрация издательства решила, что с художниками надо обходиться «построже». Обычно литературный



редактор почти не вмешивался в работу художественного отдела, при новых порядках это вмешательство стало весьма ощутимым. Было очень тягостно и стеснительно все эскизы предварительно «согласовывать» с редактором. В первоначальном периоде работы над иллюстрациями, когда образы формируются в воображении, когда происходит их «кристаллизация», самое благожелательное вмешательство бывает не ко времени, а уж что же говорить о равнодушном или пристрастном глазе? Недаром многие писатели с какой-то суеверной боязнью не любят говорить о своих творческих замыслах, чтобы не спугнуть вдохновения.

Обычно после таких встреч с редактором приходилось «отдыхать» и «отвлекаться» недели две, чтобы оправиться от травмы и снова войти в рабочее настроение. Было бы разумнее прекратить это мучение и отказаться от работы, но условия договора... но взятый аванс... и я продолжал изводить бумагу, чувствуя, что гублю, порчу дорогое мне произведение.

Андрей Николаевич мне сочувствовал, — в это же время проходила по редакторским мытарствам и его книга: «Вашу неудовлетворенность я не только почувствовал, но почти даже и предугадал. И мудрено ли, если десяток лет сам неугасимо терзаюсь в пыточных изощрениях досужих редакторов, стремящихся подменить мою работу (какая она ни есть) на свой салтык,



истребить меня и подать читателю что-то газетно-безликое, бесцветное, безъязычное, выправив все то, что Лев Толстой называл «чуть-чуть», которым отличается искреннее и сколько-нибудь самобытное от трафарета и угодливости... У семи нянек... или хотя бы у двух-трех редакторов ребенок вырастает не тем, каким думал выпустить его на суд взыскательного читателя не менее взыскательный к своим опусам художник. Эти редакторы, не постигающие и крупицы своей вины, огромности своего преступления, представляются мне прямым социальным бедствием.

Вас угнетает один. Сколько учителей у меня, научающих говорить на языке, воспринятом от колыбели, или, что еще страшнее, доказывающих, что исторический, литературоведческий портрет надо писать по-китайски, без теней, петь акафисты и завершать нимбом...»

Зато, наученный горьким опытом, приступая к давно задуманным эскизам для «Левши», я постарался оградить себя от непрошенного вмешательства. Я работал исподволь, втихомолку, не связывая себя договором и никому из посторонних не показывая сделанного. Когда все было решено почти до деталей, я рискнул показать макет «Левши» в издательстве, где он всем понравился.



Со мною заключили договор.

Я возил эскизы в Ленинград показывать А. Н. Лескову. Он воспринимал их с горячей заинтересованностью. Иногда ему приходилось разрешать мои недоумения, возникавшие в процессе работы.

— Как, по-вашему, запряжены кони в коляску Платова — тройкой или цугом?

— Разумеется, тройкой?

— А как же в тексте: «и ямщик и форейтор на месте»? Какие же на тройке форейторы?

— Черт возьми, верно: форейтор! Ну это, знаете, у самого внимательного автора случается обмолвка! Вот смотрите — издание «Левши» с рисунками Н. Н. Каразина, оно вышло при жизни Н. С. Лескова,— Платов на тройке!

С благословения Андрея Николаевича и я изобразил тройку, а то «форейтор» в тексте стоял мне поперек дороги и как-то связывал руки.

Во время одного из посещений я забыл у него свой рисунок с портретом Николая Первого. Он переслал мне его в Москву при письме: «Когда Вы ушли, вечерком усмотрел большой двойной лист и в нем «чертову куклу» и два складных листа изрядной бумаги... За эти дни я вволю всмотрелся в даваемый Вами образ и убе-



дился в его верности и впечатляемости. Я его живо представляю при каждом воспоминании о нем. Значит — внедряется и живет в зрительной памяти. Это именно то «воображение», о котором Лесков говорит в «Тупейном» и которое тогда тщились воплощать все «особы» и превыше всего это достигалось Палкиным».

Это выдержка из письма от 17 мая 1953 года, а в ноябре того же года А. Н. Лесков умер, не дождавшись ни выхода своей книги, ни моего «Левши».

Каждого иллюстратора, который задумывается о своем труде, всегда волнуют высказывания писателей о проблеме иллюстрирования. Я помнил убийственные строки Флобера. Одно время не давали мне спать суровые слова Юрия Тынянова по поводу роли художника в книге в его сборнике «Архаисты и новаторы».

Выводы Тынянова пугают своей категоричностью. Основная мысль статьи: конкретность произведения словесного искусства не соответствует его конкретности в плане живописи. Это совершеннейшая правда, и случается нередко, что иллюстрация «мешает». Я и сам в качестве читателя всегда (только не в детстве) для чтения предпочитал классиков в «корректном» издании, лишенном всякого избыточного «оформления».



Но иллюстрированная книга — это совсем иная категория. «Саломея» Уайльда с иллюстрациями Бердслея — это уже *новая* книга, где налицо некий «параллелограмм сил», некий симбиоз писателя и художника. Все дело в том, насколько такой симбиоз жизнен.

Есть род литературы, где этот симбиоз предрешен заранее: хотя бы «физиологические этюды» — излюбленная форма очерков в тридцатых — сороковых годах прошлого века и во Франции и у н а с , — их и не представляешь себе без иллюстраций. Или классический



пример: «Посмертные записки Пиквикского клуба», появившиеся первоначально в качестве подписей под готовыми рисунками.

Или, наконец, факт авторских иллюстраций у Гете, Пушкина, Гофмана, Блейка, Теккерея, Росетти, Льюиса Кэрролла, Киплинга, Поля Валери.

Тынянов отнимает у иллюстрации даже скромную роль — быть гидом по книге для читателя неопытного: «Иллюстрированная книга — плохое воспитательное средство».



Я знаю, конечно, что существуют различные психологические типы, воспринимающие розно, но неужели настолько? Мой собственный читательский опыт протестует против утверждения, что иллюстрация помеха восприятию литературного произведения.

А. Н. Лесков писал мне: «Глубокое, от сердца благодарение Вам за Ваше неустанное стремление помочь нашему читателю зрительно воспринять образы великого мастера слова».

Я не раз получал письма читателей с благодарностью, что из-за моих рисунков они почувствовали потребность снова перечитать «Левшу». Еще одно свидетельство в пользу иллюстраций.

Но случается, что и квалифицированный читатель находит в иллюстрациях нечто такое, что раскрывает ему содержание книги с новой стороны. К. И. Чуковский писал мне по поводу «Левши»: «Вы обнажили ее (книги. — *Н. К.*) главную тему: насилие, совершаемое мерзавцами, тупицами и хамами над талантом, над интеллектом, над Гением. Как топчут великих людей сапожищами...»

Такое признание — высшая награда иллюстратору.

Большим праздником была для меня читательская конференция в Туле. Уже и сам по себе факт небыва-



лый: собирается народ ради новых иллюстраций к «Левше»! Ну, разумеется, и местный патриотизм: для туляков-оружейников легендарный герой лесковского сказа мыслится как реально существующий предок, а сами они чувствуют себя прямыми потомками мастеров, подковавших блоху.

На мое горе, я заболел тогда воспалением легких и в назначенный день не мог принять личного участия в конференции.

Конференция была организована на Тульском оружейном заводе. Выступали рабочие оружейного завода и гости — художники Тулы и представители городской интеллигенции. В ходе обсуждения рисунков был высказан ряд пожеланий и дельных замечаний производственного характера.

После конференции я послал тулякам письмо, в котором отвечал на вопросы читателей:

«Дорогие товарищи, я не мог, к сожалению, из-за болезни присутствовать лично на читательской конференции Тульского оружейного завода, посвященной разбору нового иллюстрированного издания «Левши» Н. С. Лескова. Выступавшая на конференции от Московского Союза советских художников А. В. Абрамова привезла мне конспективные записи, и я с большим интересом и вниманием ознакомился с высказываниями



выступавших товарищей и попытаюсь ответить на их вопросы внимательно и подробно.

Сперва скажу два слова о моей работе над иллюстрациями. За плечами у меня пятьдесят лет работы на этом поприще. Рисунки к сказу Н. Лескова «Левша» я делал более четырех лет и в процессе работы буквально каждый рисунок обдумывал и переделывал десятки раз, о чем свидетельствуют горы эскизов, которые у меня сохранились. За время работы над иллюстрациями я показывал их знающим и компетентным лицам, к советам которых внимательно прислушивался. Особенно ценны были мне указания сына писателя — А. Н. Лескова (умершего осенью 1953 года), с большим интересом и сочувствием относившегося к моей работе. Он был большим знатоком всего литературного наследия своего знаменитого отца, и его проникновенные и вдумчивые отзывы много мне помогли в решении тем и образов лесковского «сказа».

Скажу также об общем стиле иллюстраций — он, разумеется, диктовался самым складом данного литературного произведения. Это не достоверная хроника, а род сказки, легенды, со всякими умышленными несообразностями, вроде того, например: в Лондон Левша едет сухим путем, а обратно через «Твердиземное





море» и т. п. Отсюда и стиль рисунков, близких к стилю старинных русских народных картинок.

Некоторые товарищи интересовались: бывал ли я когда-нибудь раньше в Туле?

В Туле мне довелось быть и прожить там более месяца весной 1918 года, когда после заключения Брестского мира в Тулу был направлен для демобилизации наш 2-й Сибирский саперный батальон, в котором я был командиром саперной роты.

Впрочем, для поисков прототипа Левши вовсе не обязательно искать его только в Туле среди оружейников — наша страна богата народными умельцами — Кулибиными и Ползуновыми, и я за свою жизнь не раз встречал людей, могущих послужить прототипами для лесковского героя.

В армии я служил в инженерных войсках, которые комплектовались всегда из мастеровых и заводских рабочих наших индустриальных центров.

Помню во 2-м Сибирском саперном батальоне нашего изобретателя сапера Шевцова, придумавшего автоматический запал, которым мы пользовались при подрывании проволочных заграждений. В гражданскую войну старшиной в нашей саперной роте был модельщик Путиловского завода Васин, мастер — золотые



руки и человек редкой скромности, вылитый Левша. Наконец, мой родной город (Сердобск, Пензенской области) известен своим часовым заводом, и жив там до сих пор старый рабочий А. Эсаулов, великий мастер на всякую затейливую механику — статьи и заметки о нем не раз появлялись в местных и столичных газетах, «Огоньке».

Отвечаю на отдельные замечания относительно внешнего облика Левши. У писателя он рисуется симпатичным, скромным, но знающим себе цену мастером, с чувством собственного достоинства. Нужно ли изображать его непременно косоглазым? «Косой Левша» — это, может быть, всего-навсего прозвище. Иногда ребята награждают прозвищем «косого» товарища по играм, который чуть-чуть косит, а прозвище остается на всю жизнь. Если подчеркнуть косоглазие Левши, то получится уродливый облик с жуликоватым бегающим взглядом («бог шельму метит»). Поэтому, чтобы сохранить симпатичный облик Левши, мне пришлось отказаться от подчеркивания косоглазия.

Что же касается до его прически, то дьячковские косицы выросли у него во время спешной работы — стричься ему было недосуг. Должен ли он быть более драным и неприбранным? Как-никак, он ведь является



перед очи строгого начальства, надевает свой праздничный кафтан и старается, чтобы все было форменно.

Некоторые товарищи находят, что ремесленники-туляки у меня на рисунках близки по типажу и костюмам к крестьянству. Я над этим думал и старался не погрешить против истории. Конечно, профессиональные навыки наложили свой отпечаток на облик мастеровых, но в эпоху Николая Первого еще не было резкой дифференциации городского пролетариата и крестьянства, ремесленники носили бороду и костюм крестьянский, не брились, не носили пиджака и «немецкой одежды».

Некоторые товарищи находят, что изба у Левши выглядит хоромами. Известно исторически, что в наших лесных губерниях деревянный сруб был самым дешевым видом жилья и рубились они чаще всего на лесных складах по стандарту. Обычный сруб был в три окошка, соломенная крыша не типична для центральных губерний. О ставнях на окнах говорит сам автор.

В книге В. Шкловского «О мастерах старинных» на основании исторических документов быт тульских оружейников описывается так: «Народ здесь крепкий, здоровый. Многие в суконных кафтанах и сапогах, мужики в лаптях и черных онучах. Городские жен-



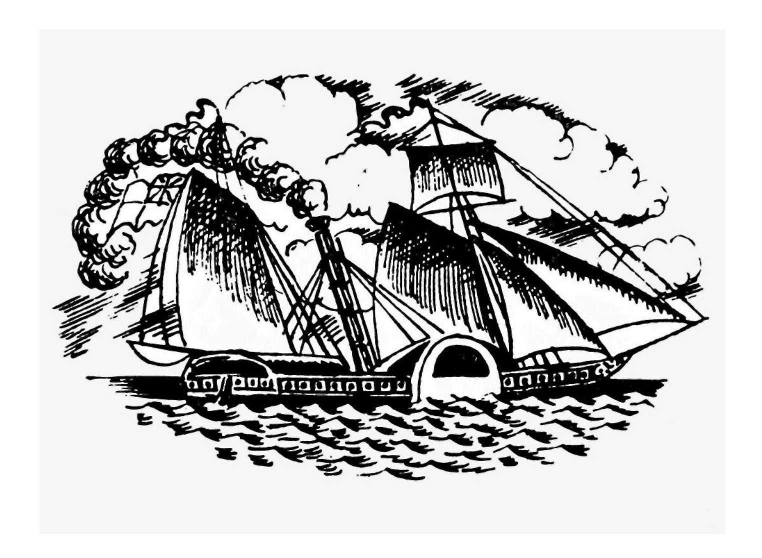
щины белятся и румянятся, носят кокошники, покрытые белой кисеей... Оружейник живет лучше крестьянина и посадского».

Как должно выглядеть рабочее место у трех мастеров, подковавших блоху?

Т. Глаголев говорит, что это «верстак, сколоченный из грубых досок, заваленный всевозможным инструментом и деталями». По моему разумению, такая мелкая и точная работа требовала оборудования более похожего на рабочий стол часовых дел мастера, не заваленный и не захламленный, иначе никаких подковок для блохи на столе не найдешь, да еще при свете лучины или в лучшем случае сальной свечки.

Должен сказать, что все эти вопросы для меня не новы. За четыре года я читал книгу и вдоль и поперек, и все вопросы, которые предъявляют читатели мне, приходилось решать для себя не с маху, а после многочисленных проб и примерок.

Со своей стороны, я должен предъявить к товарищам оружейникам встречный иск. На мой взгляд, они как читатели недостаточно чувствуют своеобразие стиля и язык этого произведения Лескова и то, что этим своеобразием диктуется стиль и дух моих рисунков. Что, например, императоры Александр и Николай и атаман



Платов даны не в их исторической достоверности, а в шаржированных образах и только так их можно было дать.

Многие мои намерения как иллюстратора, по-видимому, не дошли до зрителя. Почему, например, Платов перед Николаем указывает на блоху средним пальцем? Почему стол перед ними окрашен как солдатская будка? Это я делал со смыслом и надеялся, что внимательный читатель разгадает мои намерения.

Приношу глубокую благодарность всем выступавшим на читательской конференции товарищам».

Хотя я и не мог побывать на этой конференции, хоть и не видел в лицо своих тульских читателей, все ж она дала мне многое: чувство контакта с читателями, живое ощущение «благодати», того сочувствия, о котором говорит Тютчев:

Нам не дано предугадать,
Как слово наше отзовется,
И нам сочувствие дается,
Как нам дается благодать.



«ЗАПИСКИ СУМАСШЕДШЕГО»

Тема помешательства была в русской литературе не новой, но помешанный герой появляется обычно в эпилоге. У Пушкина — Германн в «Пиковой даме», Евгений в «Медном всаднике», Мария в «Полтаве», Мельник в «Русалке». У Лермонтова — Арбенин в «Маскараде».

Пушкин писал:

Не дай мне бог сойти с ума,
Нет, легче посох и сума,
Нет, легче труд и глад.
. . . .
Посадят на цепь дурака
И сквозь решетку, как зверька,
Дразнить тебя придут.

Существует догадка, что стихи эти написаны после посещения Пушкиным сошедшего с ума поэта Батюшкова.

Кроме помешательства клинического, существовало еще в ту эпоху сумасшествие, к которому «приговаривали» по высочайшему повелению или по усмотрению начальства.



Так, в 1826 году в московском сумасшедшем доме встретились: разжалованный штабс-капитан 48-го егерского полка Д. Брандт, посаженный сюда «за объявление о неудовлетворении ротным командиром нижних чинов провиантом», и портупей-юнкер Иркутского гусарского полка В. Зубов.

Он был прислан по распоряжению Николая Первого «впредь до повеления» за написанные «в духе злобы» против правительства стихи *.

Поэтому надо думать, что не все «бритые гранды» из «Записок сумасшедшего» бросились доставать луну по зову Поприщина: иные из них были здоровешеньки и только числились в сумасшедших.

Это стало системой устрашения.

Николай Первый на «Философическое письмо» П. Я. Чаадаева, напечатанное в «Телескопе», отозвался резолюцией: «Прочитав статью, нахожу, что содержание оной — смесь дерзостной бессмыслицы, достойной умалишенного» **. Автор был вызван к обер-полицмейстеру для объявления ему царского приказа о при-

* М. А. Цявловский. Статьи о Пушкине. М., Госполитиздат, 1962, стр. 29, 30.

** М. Гершензон. П. Я. Чаадаев. Жизнь и мышление. СПб., 1908, стр. 137.





звании его умалишенным. После этого каждую субботу к Чаадаеву приезжали доктор и полицмейстер, свидетельствовали его и составляли донесение для представления по начальству.

Так, подобно карающему Юпитеру, отнимающему разум, Николай Первый лишал рассудка строптивых подданных: «Захочет наказать — отнимет разум».

Я и изобразил его в рисунке наверху страницы и суперобложки — небожителем в облаках с мечущим молнии взором, а в колесницу, то есть в царские сани, впряжен фальконетовский конь его пращура, продолжающий топтать змею крамолы.



Был в ту пору некий достойный внимания старожил московского сумасшедшего дома — этот даже прославился и получил особые привилегии: имел собственную келью и постоянного опекуна-смотрителя. Е. Я. Дорош в одной своей статье вспомнил о нем, усмотрев в образе моего Поприщина сходство с этим московским юродом — Иваном Яковлевичем Корейшей, «студентом холодных вод», тех вод, которыми врачевали в то время душевные болезни *.

* См. послесловие к этому сборнику: Е. Дорош. «Художник и книга».





Иван Яковлевич на фоне гоголевской Москвы явление знаменательное. Его прорицаниям верили не только замоскворецкие купчихи. Его бессмысленному бормотанию внимали приезжавшие к нему государственные чиновники, известные ученые и государственные лица и находили в этой бессмыслице пифийскую многозначительность.

И самое поразительное — перед своим трагическим концом, в предсмертном томлении Гоголь ездил к И. Я. Корейше в сумасшедший дом. Возможно, что посещение не состоялось. Но ведь Гоголь-то, значит, думал об Иване Яковлевиче, держал его в памяти и в отчаянии решился прибегнуть к его помощи и совету. Гоголь на «приеме» у Ивана Яковлевича — какая невообразимая ситуация!

На некоторых рисунках мой Поприщин затянут в смирительную рубаху.

Фасон ее я нашел на страшном рисунке А. Бейдемана и Л. Жемчужникова, изображающем посещение ими Федотова в сумасшедшем доме. В таком одеянии был и несчастный художник: с бритою головой, босой, в темноте подвала, который едва освещает фонарь посетителей. Еще один сумасшедший николаевской эпохи! Нет, недаром Гоголю пришла в голову эта тема.



Конечно, конечно, — это тема маленького человека с его «мечтою в щелку». Так же как и в «Шинели», повесть заканчивается крушением этой мечты. Действительно, Акакий Акакиевич Башмачкин и Аксентий Иванович Поприщин — родные братья. Но в «Записках сумасшедшего» на фоне петербургских улиц вдруг мелькнул грозным призраком сам государь-император. Аксентий Иванович даже не почувствовал верноподданнического трепета: ведь он и сам король испанский, только не объявленный, — да это вольномыслие, это бунт, милостивый государь!

А этот вопль из застенка: «Боже! Что они делают со мной!.. Спасите меня! возьмите меня! дайте мне тройку быстрых, как вихорь, коней!» Нет, у «Записок» совсем иной музыкальный ключ, чем у «Шинели».

Довольно часто иллюстратору приходится противоборствовать традиционному театральному штампу, который иногда приобретает литературное произведение в актерской интерпретации. Я с детства наслушался этих «монологов сумасшедшего» в исполнении профессионалов и в любительском исполнении. Упор делался на патологию, рычание, завывание, закатывание глаз — надо было прежде всего совсем забыть об этом привычном смолоду образе Поприщина.





В «Записках сумасшедшего» нет той осязательно-живописной лепки портретов, как в «Мертвых душах». Пропущенные сквозь призму патологического восприятия Поприщина, персонажи «Записок» — Софи, папа, камер-юнкер, начальник отделения — живут эфемерной жизнью марионеток и лишены объемности Собакевичей, Плюшкиных, Коробочек.

Поэтому для этого произведения я избрал линейный стиль с легкой, прозрачной штриховкой, памятуя, что для самого Гоголя и его современников очерковая манера была самой привычной. Таковы, например, рисунки Дмитриева-Мамонова, которому приписывают теперь известные рисунки к «Ревизору», раньше считавшиеся рисунками Гоголя.

Впрочем, боюсь, что я теперь изображаю здесь как сознательный выбор то, что оформилось бессознательно в процессе работы: первые эскизы были более «черными», более тяжелыми по штриховой нагрузке.



ИМЯ ГРОМКОЕ КОЗЬМЫ

Сто лет назад, 13 января 1863 года по старому стилю, Козьма Прутков «скончался» по воле своих авторов и опекунов: литературного содружества трех братьев Жемчужниковых и поэта Алексея Толстого. Судьба раскидала их по разным городам и весям, сотрудничество стало невозможным, и они «почли за благо» подвести черту под литературной деятельностью Козьмы.

Но посмертная слава Козьмы Пруткова затмила имена авторов, его создавших. А. М. Жемчужников, положивший вместе с Алексеем Толстым начало литературной карьере Козьмы, сам дивился успеху своего детища и жаловался И. А. Бунину:

— Я поэт не бог весть какой, а все-таки думаю, не хуже, например, Надсона или Минского. Кроме того, смею сказать, я достаточно своеобразен, даже больше: совершенно оригинален, что ведь что-нибудь да значит и само по себе, силен

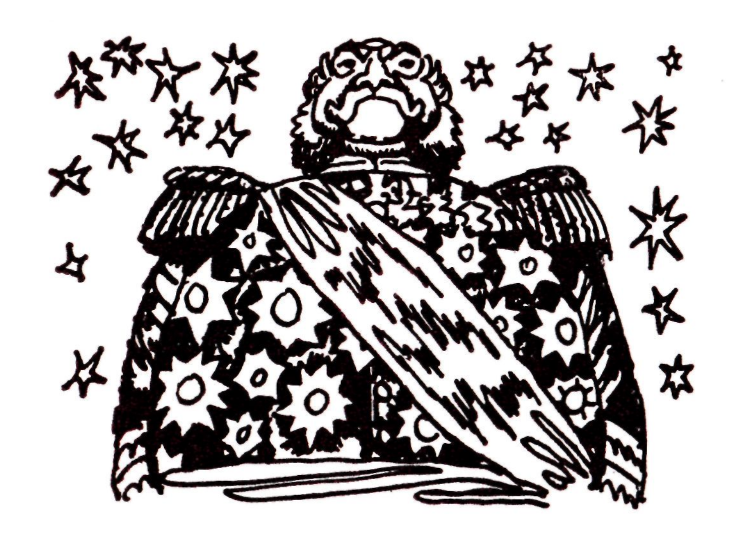


в стихе... А вот подите же, никто и знать меня не хочет, а если и хочет, то только как Козьму Пруткова. В чем тут причина, мой молодой друг?

Действительно, популярность Козьмы Пруткова даже удивительна, ибо юмор его творений довольно замысловат и раскрывается не сразу. Многие афоризмы из «Плодов раздумья» имеют двойное дно: сперва открывается комизм обывательского общего места, изрекаемого с глубокомысленным апломбом не сомневающегося в своей гениальности философа, а затем, вопреки желанию чиновного и подчеркнуто благонамеренного автора, изречение неожиданно обнаруживает потаенный крамольный смысл или злободневное жало.

Самая литературная маска Козьмы Пруткова, директора Пробирной Палатки, действительного статского советника и кавалера российских орденов, самовлюбленного и чванного пииты, чающего казенных поощрений, имела многочисленных прототипов в России Николая Первого.

Мы редко вспоминаем теперь, что рядом с великими именами русской литературы тогда существовал еще и казеннокоштный загон, где угодные властям авторы с дозволения начальства увенчивались официальными лаврами и более материальными знаками поощрения.



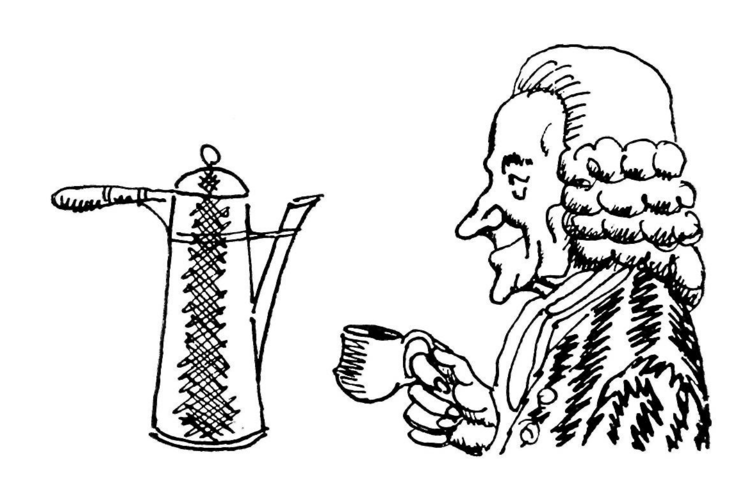
Кто их помнит теперь — сиамских близнецов «Северной Пчелы» Греча и Булгарина, в лице которых, по свидетельству П. А. Вяземского, «в нашем высшем обществе многие... сосредоточивают всю русскую литературу»?

Кто помнит теперь «великого» Нестора Кукольника, которого «не признававший» Гоголя О. Сенковский (барон Брамбеус) считал «русским Шиллером» (а сам Козьма Прутков, чуткий к официальной котировке писательских дарований, ставил и подавно рядом с Шекспиром)?

Вот на этом материале и возник пародийный облик поэта, витающего в эмпиреях, но всегда помнящего об орденах и жаждущего казенных «поощрений» («поощрение столь же необходимо гениальному писателю, сколь необходима канифоль смычку виртуоза»), поэта-чиновника, посвящающего свои досуги то лирическим излияниям «в древнегреческом роде», то «Проекту введения единомыслия в России».

Так задуманный в шутку Козьма Прутков приобрел постепенно лицо и характер и из демократического Кузьмы превратился в важного сановного Козьму и даже Косьму. Псевдоним оброс приметами социального типа.





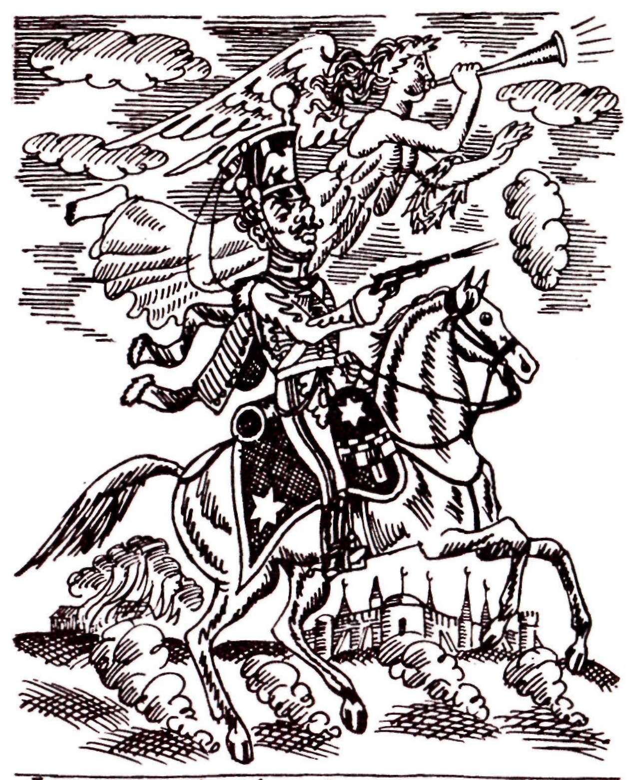
Но за спиною этой казенно-благонамеренной фигуры читатель видит веселые лица молодых шутников, лукаво подмигивающих на торжественные вещания своего «подопечного», и оттого в устах Козьмы Пруткова даже геральдический девиз с герба николаевского служаки графа Клейнмихеля «Усердие все превозмогает» вдруг приобретает ядовито-иронический смысл.

Это веселое и талантливое озорство началось со скандала: пьеса «Фантазия», написанная Алексеем Жемчужниковым в соавторстве с Алексеем Толстым, провалилась на первом же представлении, вызвала гнев императора и была снята с репертуара «по высочайшему повелению».

Достойно замечания, что обоих авторов на этом представлении не было — они беззаботно веселились на каком-то балу.

Уже с первых шагов в литературе имя Козьмы Пруткова было овеяно легендой и возбуждало любопытство читателей.

Как и полагалось «гению», Козьма был многообразен в своих писаниях и поистине универсален. Как поэт он состязается с Бенедиктовым, Щербиною, Фетом. Как драматург он с равным успехом берется за комедии, оперетты и глубокомысленные «мистерии». В «гисторических материалах» он удачно соревнуется с дедовской мудростью знаменитого «Письмовника»



Если хочешь быть красивым, поступай в гусары.

Н. Курганова. В «Мыслях и афоризмах» он самоуверенно категоричен, в полемике — неотразим.

Слава Козьмы Пруткова в потомстве растет с годами. Его творения выдержали десятки изданий, причем если первое издание 1884 года вышло в количестве шестисот экземпляров, то теперь он издается в сотнях тысяч. Его имя стало почти классическим.

Что же? Сам Козьма никогда не сомневался в своей гениальности и считал свое место на литературном Олимпе бесспорным.

И все же долговечная и все растущая популярность Козьмы — явление из ряда вон выходящее. Разве не достойно удивления, что созданное молодыми автора-



ми в шутку, мимоходом, смеха ради произведение перетянуло на «беспристрастном безмене истории» их «серьезную» деятельность.

И на недоуменный вопрос Алексея Жемчужникова И. А. Бунину можно ответить только старой истиной: «Свою судьбу имеют книги».

Я иллюстрировал Козьму Пруткова дважды: в первый раз для издательства «Academia» (1933), во второй раз для издательства «Художник РСФСР» (1962), где родилась счастливая мысль издать «Плоды раздумья» отдельной книжкой. В этом был резон: ведь афоризмы Козьмы Пруткова — самая популярная часть



в его литературном наследии. Книга выдержала два издания.

Но как иллюстрировать эти афоризмы, как передать их двойное значение? Каждый иллюстратор, вероятно, знает это первоначальное чувство беспомощной растерянности перед новой задачей. Сначала мне казалось, что иллюстрировать нечего. В произведении нет фабулы, нет драматических ситуаций, нет диалогов. Повсюду один Козьма с его мудростью. Задача казалась мне невыполнимой.

Потом мне удалось придумать несколько забавных графических комментариев к ряду афоризмов. Я даже пытался мобилизовать себе в помощь знакомых остроумцев, но так мне никто и не помог в этом.

Некоторые из моих рисунков заслужили за остроумие похвалы людей авторитетных, другая же часть виньеток, не претендуя на особую значительность, служит только орнаментальным сопровождением к тексту. В этих случаях я вспоминал типографские политипажи той эпохи с аллегориями, очень подходящими к широковещательному любомудрию нашего философа.

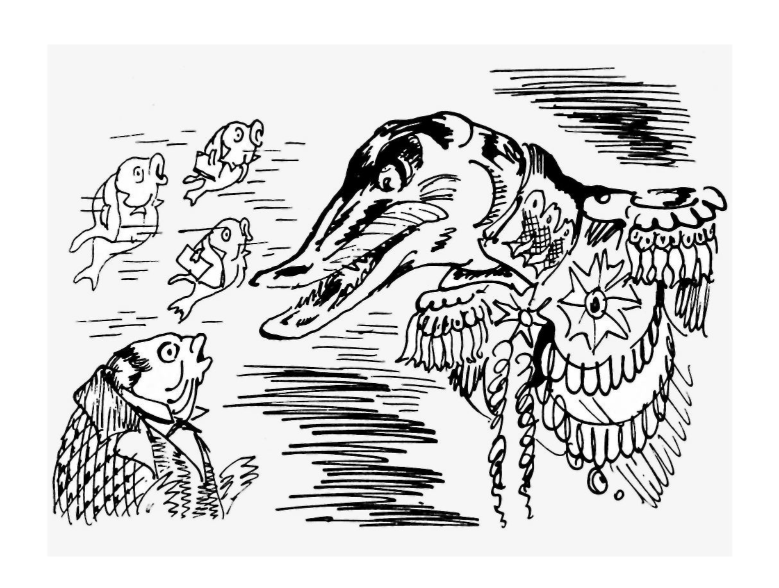
И конечно, портреты Козьмы: для такого эгоцентрически самовлюбленного автора никакое количество их не будет чрезмерным. Традиционное изображение


H. K. 1932



портрета Козьмы Пруткова, сделанное А. М. Жемчужниковым, Л. Ф. Лагорио и А. Е. Бейдеманом, показывает поэта и философа в его романтическом обличье. Я этот образ несколько переиначил: Козьма и у меня лохмат и заносчив, но это уже маститый, увенчанный лаврами поэт, грузный, самоуверенный и начальственно-важный «муж совета». Может быть, портретов надо было дать еще больше. Можно было, пародируя «академическое издание», дать Козьму в разные периоды его жизни: в детстве, в юношеском возрасте, на военной службе и т. д., добавив к этому портреты предков знаменитого автора, тем более что дед его был не чужд литературе, оставив потомству свои «Гисторические материалы».

Так всегда бывает: перелистывая впервые «сигнальный» экземпляр издания, думаешь: «Надо бы сделать по-другому». И если придется мне вернуться еще раз к Пруткову, то в третий раз я сделаю его иначе.



РУССКИЙ ЛУБОК

Лубочные картинки составляли необходимую принадлежность крестьянской избы, постоялого двора, почтовой станции. Они прочно вошли в быт народа. Офени-коробейники в своих лубяных коробах распространяли лубочные картинки в самых глухих деревенских углах. В лубке, который непременно сопровождался назидательным или шутливым текстом, проявились народная мудрость и смекалка, отношение народа к разным историческим событиям, нравы и быт того времени, любовь к веселому простосердечному смеху.

Долгое время лубок был почти единственной духовной пищей русского народа, энциклопедией самых разнообразных сведений. Позднее, в начале XIX века, через лубочные картинки дошли до народных масс и отдельные произведения русских поэтов: Крылова, Пушкина, Лермонтова, Кольцова.



Легко представить себе, каким недолговечным было существование лубочного листка в условиях крестьянского быта старой Руси и сколько их погибло для нас безвозвратно.

Русский народный эстамп просуществовал почти два века, прежде чем обратил на себя «просвещенное внимание» собирателей. В 1766 году академик Яков Штелин, проезжая через Спасские ворота Московского Кремля, заинтересовался висевшими на щипках у торговцев пестрыми «потешными листами», купил курьеза ради дюжины полторы картинок и увез их с собой в Петербург. Позднее приобретенные им лубки перешли в «древлехранилище» историка М. Погодина, а затем в Петербургскую Публичную библиотеку.

Популярность народного эстампа, его дешевизна и повсеместное распространение делали странной самую мысль, что картинки эти представляют какую-нибудь ценность или интерес, могут служить предметом собирания, хранения, изучения.

Когда в 1822 году молодой московский ученый И. Снегирев предложил вниманию членов Общества любителей российской словесности свой доклад о лубочных картинках, у многих возникло сомнение, может ли подлежать рассмотрению «столь пошлый и площадной предмет, какой предоставлен в удел черни». Во всяком



случае, докладу было рекомендовано более благопристойное заглавие: «О простонародных изображениях». И все же с течением времени растет интерес русского общества к фольклору, а вместе с ним и к народным картинкам. Когда в пятидесятых годах прошлого века Д. Ровинский занялся собиранием и изучением лубочных картинок, то в музеях, книгохранилищах и коллекциях частных лиц уже скопились многие тысячи оттисков гравюр на дереве и металле.

Результатом двадцатипятилетних исследований Ровинского был вышедший в 1881 году капитальный труд «Русские народные картинки» с приложением пятисот репродукций, раскрашенных от руки.

Труд Ровинского подвел итоги трехвекового существования лубка: в восьмидесятых — девяностых годах XIX века народные картинки уже вытеснялись с рынка фабричными хромолитографированными картинками для народа.

Лубок всегда находился в поле зрения царской цензуры как духовной, так и светской. Иногда над ним разражались полицейские и цензурные шквалы по поводу «развращенно» изображаемых особ царской фамилии или неканонической трактовки духовных сюжетов. Особенно черные дни для лубочных картинок наступили при Николае Первом, когда цензурные строгости



коснулись и лубков. Новые картинки было приказано представлять в цензуру, а старые доски, с которых лубки печатались, велено было огулом уничтожить. Полиция всегда чуяла крамольный дух, неблагонадежную ухмылку в самых как будто невинных по сюжету листах. Но только позднейшие исследователи установили, что такие популярные темы, как «Мыши кота хоронили», «Драка бабы Яги с крокодилом», «Немка едет на старике» и другие, являются политическими памфлетами с так глубоко запрятанным сатирическим жалом, что оно ускользнуло от ока цензуры.

Выставка старых лубков, организованная Союзом художников СССР в октябре-ноябре 1958 года, показала зрителям народный эстамп в его лучших, а во многих случаях уникальных образцах, взятых из фондов многих наших музеев и книгохранилищ. Впервые русский народный лубок был показан советскому зрителю с такой полнотой и щедростью. На выставке были представлены даже некоторые листы из покупки академика Штелина, отлично сохранившиеся и удивительно красивые по расцветке.

В древнейших ксилографических лубках мы видим устойчивое влияние многовековых традиций русского изобразительного искусства допетровского времени. В таких листах, как «Трапеза благочестивых и нечестивых», «Притча о богатом и убогом Лазаре», «Аника-



воин и смерть», эти влияния проявляются с наибольшей убедительностью. Но и тогда, когда в церковной живописи уже торжествовал стиль академизма, народные мастера лубочных картинок продолжали крепко держаться исконно русских традиций: силуэтного решения композиции, условной перспективы, многоярусного развертывания сюжета.

Гравюра на металле, пришедшая в XVIII веке на смену ксилографии, внесла в лубок более изощренную технику штриховки, не лишая, однако, его всегда присущего ему декоративного начала. Затейливой штриховой фактурой примечательны листы: «Известие о поимании кита в Белом море», «Голландский лекарь и добрый аптекарь», «Черный глаз, поцелуй хоть раз», «Богошественная гора Синайская», в которых особенно ярко проявилась изобретательность безымянных народных мастеров в графическом решении облаков, морских волн, древесной листвы, скал, травяного «позема».

Девятнадцатый век принес в лубок новые сюжеты. На выставке было немало чрезвычайно нарядных по раскраске листов, навеянных литературными и песенными образами. Таковы лубки «Во лузях», «Не шей ты мне, матушка», «Не брани меня, родная», «Цыганка» и многие другие.

Народные мастера лубочной картинки, не чинясь, заимствовали темы повсюду, но перерабатывали их



по-своему. Поучительно взглянуть на две картинки — литографию «Хищные волки, напавшие на проезжающих» и ее народный вариант в гравюре на меди: сравнение, безусловно, в пользу последней, настолько она яснее читается и настолько сильнее ее эмоциональное воздействие.

Советское искусствоведение до сих пор обращало мало внимания на народную русскую графику. Между тем лубок, как предмет художественный, заслуживает внимательного рассмотрения. Первые радетели и ходатаи за народную картинку перед «образованной публикой» считали ее художественную ценность сомнительной, и Снегирев, например, писал, что «искусство в этих произведениях находится на низшей его ступени, рисунок их неправилен до уродливости, отделка груба, неопрятна, раскраска похожа на малевание». Ровинский простодушно определяет технику народных ксилографии XVIII века как «топорную работу». Не будем к ним строги: в своих оценках они шли вровень с веком. Русское общество только после картин Сурикова, Васнецова, Рябушкина, Поленовой научилось понимать красоту национальных форм и ценить прелесть народного зодчества, крестьянской деревянной резьбы, вышивок, живописи на донцах и коробьях, игрушек и гончарных изделий. Теперь народное искусство с полным правом заняло большую главу в истории рус-



ского искусства, и в этой главе народному эстампу должно быть уделено немалое место.

Ведь если проследить два потока культуры и сравнить графическую продукцию питомцев Императорской Академии художеств в XVIII—XIX веках с народным эстампом, то сравнение будет не в пользу первой. Народный лубок явно забивает «господскую» гравюру и обилием бытующих в нем тем, и полетом фантазии, и затейливостью техники, и — самое главное — национальным своеобразием.

За последние годы наблюдается у нас рост интереса к эстампу. Гравюра и литография входят в быт, в интерьеры новых квартир, в фойе кинотеатров. Появляются собиратели эстампов и коллекционеры репродукций. Правда, явление это не новое, и среди любителей эстампов в прошлом есть известные имена знатоков гравюры, оставивших нам великолепно изданные описания своих коллекций. Но когда я думаю об эстампах, то вспоминаю не этих прославленных коллекционеров, а прежде всего мужика Якима Нагого из поэмы Н. А. Некрасова «Кому на Руси жить хорошо».

Этот собиратель эстампов покупал их на базаре сыну на забаву, развешивал в избе «и сам не меньше мальчика любил на них глядеть». Случился пожар, он бросился спасать свою «коллекцию», позабыв о припрятанных деньжонках:



«Ой, брат Яким! не дешево
Картинки обошлись!
Зато и в избу новую
Повесил их небось?»
— Повесил — есть и новые, —
Сказал Яким — и смолк.

Нам понятны восторги простодушного Якима, потому что русские лубочные картинки, получившие за последнее время признание, действительно являются интереснейшим проявлением народного творчества.

Французский искусствовед П.-Л. Дюшартр, выпустивший в 1961 году книгу о русских народных картинках, восторженно отзывается об их «этнической неповторимости», о присущем им чувстве цвета, «уверенном до дерзости» *. В Дюшартре русский лубок нашел эрудированного ценителя и поклонника.

«Русские народные картинки, дошедшие до нас, вопреки рвению цензуры и несмотря на непрочность бумаги, — представляют, по моему убеждению, чрезвычайную общечеловеческую ценность», — заявляет он.

В 1962 году в Государственном музее изобразительных искусств имени А. С. Пушкина в Москве

* Pierre-Louis Duchartre. L'imagerie populaire russe. Paris, 1961.



была открыта ретроспективная выставка гравюр на дереве XV—XX веков. Русский отдел на ней начинался лубочными листами XVIII века, среди которых центральное место занимал знаменитый «Кот Казанский» — большой четырехлистовый эстамп, который следует признать одним из лучших изображений кошки во всем мировом искусстве. Этот лубок обладает всеми достоинствами шедевра: он монументален, лаконичен, великолепно «вписан» в раму и без ущерба для выразительности образа может быть увеличен до размеров стены и уменьшен до формата почтовой марки.

Итак, два десятка народных русских лубков висели на выставке в почетном соседстве с великими мастерами Запада и Востока — рядом с Дюрером и Хокусаи, и соседство это ни у кого не вызывало недоумения. Русский лубок выдержал экзамен по самому высокому счету в очной ставке с прославленными образцами мирового графического искусства.



ВОСПОМИНАНИЯ О ШКОЛЕ ОПХ

В пожилом (по деликатному определению геронтологии) возрасте то и дело справляешь собственные свои юбилеи. Вот уже исполнилось полвека, как я в девятьсот тринадцатом, покинув навсегда Лесной и Политехникум, начал посещать Школу Общества поощрения художеств — ОПХ, помещавшуюся на Мойке.

Я и посейчас поминаю ее добрым словом. Никаких прав, никаких аттестатов она не давала, но и не требовала для поступления никаких свидетельств и никаких экзаменов. Прием — круглый год. Взглянет секретарь Митусов на принесенные работы и решит: «Запишем вас поначалу в головной». А через полгода можно при успехах перейти в фигурный, а затем и в натурный.

Состав Школы самый пестрый. В ее коридорах можно было встретить и вечно голодного «гения» в измазанной красками блузе, с челкой «по-флорентийски»



и космами до плеч, и светскую девицу в сопровождении лакея с этюдником, украшенным инициалами владелицы под короной, стриженого молодого парня в солдатской форме и бородатого, иконописного ликом богомаза. Уйма классов и мастерских: живописи, акварели, скульптуры, гравюры и литографии, композиции, стилизации, медальерного искусства, керамики, чеканки — всего не перечесть, выбирай, чего душа пожелает.

Класс графики и класс рисования пером существовали раздельно. Первым руководил И. Билибин, вторым — Н. Самокиш. Но классы эти были размежеваны незримой границей: посещавшие один класс другого не посещали. Между ними надо было сделать выбор.

«По духу времени и вкусу» я избрал для себя класс графики. «Графика» была тогда новым словом, связанным у нас с именами Александра Бенуа, К. Сомова, Е. Лансере, М. Добужинского, И. Билибина, с журналом «Мир искусства», где все они печатались, а также с боевыми сатирическими журналами 1905—1906 годов — «Жупелом» и «Адской почтой», в которых участвовали многие из них.

А «рисунок пером» приводил на память страницы «семейного» журнала «Нива», где время от времени появлялись мелко и старательно заштрихованные пером



«ландшафты» и «петербургские типы», воспроизведенные «fac-simile» в автотипии Ангерера и Гешля в Вене, — скучные школярские упражнения на терпение и усидчивость.

Правда, рисунки самого Самокиша отличались большею свободою штриха и профессиональным шиком. Как раз в 1912 году — по случаю столетнего юбилея Отечественной войны — в «Ниве» во множестве появились батальные сцены Самокиша, исполненные пером, но они меня мало трогали.

Имя Билибина импонировало мне больше. Я знал и очень восхищался в детстве его иллюстрациями к «Вольге» и русским сказкам. А кроме того, его имя было заманчиво связано с революционной сатирой 1905—1906 годов. Помню, как в 1906 году мальчишкой я рассматривал в «Жупеле» прогремевший на всю Россию рисунок Билибина «Осел», внутренне холодея от ужаса и восторга перед теми крамольными мыслями, которые пробуждал он. Осел был изображен в сиянии лучей и в окружении многозначительных и пышных атрибутов знатности и славы, и вся эта геральдическая аллегория явно метила в самого царя Николая Второго. Другой рисунок Билибина в «Жупеле» изображал облаченного в длинную горностаевую мантию и цар-



скую корону петуха, в горестном раздумье перед блюдом, на котором лежит петух... жареный. Подпись: «Sic transit...»

Сам Иван Яковлевич был обаятелен: красивый, чернобородый, элегантный. Он заикался, и это делало еще более забавными его остроумные реплики на уроках. Преподавал Билибин попросту, без теорий и систем: на его занятиях ученики показывали свои рисунки, сделанные дома, а он делал замечания, часто юмористические: он любил шутку.

Это не способствовало его популярности как педагога: класс графики посещало мало народу. Ученики падки на педагогические теории, любят в профессоре «серьезность» и готовы верить, что есть педагоги, знающие некоторое заветное слово, которое откроет для них двери в сезам искусства.

В этой области сальеризм, импонирующий своей «научностью», всегда был в почете.

От трех до двенадцати лет всякому человеку хватает умения, чтобы графически выражать свои мысли. Затем что-то происходит в психологии творчества, и вчерашний творец, свободно выполнявший сложнейшие композиционные задачи, хватается за циркуль и линейку, чтобы нарисовать круг или квадрат.



Подсознательная уверенность — «я все могу нарисовать» — сменяется робкой беспомощностью. Один из педагогических приемов — внушить ученикам: «Ты ничего не умеешь, и без моей помощи ты пропадешь». Опасность этого метода в том, что ученик может разучиться ходить без помочей.

Билибин учил ремеслу, не настаивая на универсальности своих принципов. Но самый стиль графики Билибина, его уверенная, отточенно-каллиграфическая линия, крепкое «рукомесло» его работ увлекало многих на подражание, и столькие из его учеников (да и не только учеников) попадали в орбиту его влияния, становились сателлитами учителя.

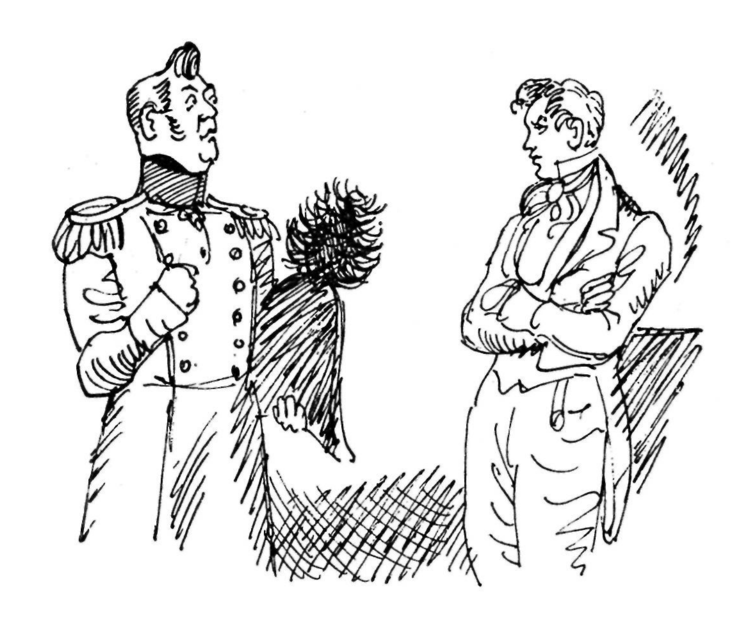
Через влияние Билибина прошел, например, такой крупный мастер, как Нарбут, который, увидев его работы, «влюбился» в них и приехал с Украины в Петербург, чтобы осуществить свою заветную мечту: учиться у Билибина. Нарбут в ранних своих работах использует все приемы билибинской графики, становится alter ego своего учителя и только с течением времени вырабатывает свой собственный графический стиль.

У Билибина было твердое правило, которое он не столько проповедовал словесно, сколько утверждал своею повседневной практикой: это профессиональная



безупречность, «чистая работа» — определение, которое во всяком ремесле означает высокий класс мастерства. Он морщился, когда видел на рисунке штрихи, замазанные белилами, и требовал, чтобы и прямые линии рамки вокруг рисунка были проведены тушью от руки, без помощи линейки и рейсфедера. Этот культ уверенной, твердо проведенной линии мы видим во всех его работах. В них нет недосказанных мест. Даже зыбкие, неопределенные формы облаков или морской пены он заключает в проволоку непрерывного штриха. В этом однообразии приемов и сила и слабость графики Билибина. Ее язык пригоден только для ограниченного круга тем. Сам Иван Яковлевич это понимал отлично. Я помню, как уже значительно позднее, в тридцатых годах, в Гослитиздате на предложение взять проиллюстрировать современный роман он отвечал, заикаясь: «Я н-не ум-мею рис-совать а-а-аэропланов!» Дело, конечно, не в аэропланах. Не только современная, но и классическая русская литература оставалась за пределами средств билибинской школы. Иллюстрация здесь не мыслилась без стилизации, без картушей, без узоров, без геральдического реквизита.

В классе графики я не был среди верных «билибинцев», а впоследствии и вовсе далеко отошел от «графики»



в сторону «рисунка пером». Мне и тогда казалось, что антагонизм этих двух классов в школе приводит к ущербу для обоих. Я еретически заглядывался на вольную линию рисунков Слефогта и Паскена, на штриховку «соломой» в иллюстрациях Кубина. Я «смотрел в лес», но Билибин относился ко мне с неизменной благожелательностью. Как-то, разглядывая мою обложку, сделанную «для себя» к несуществующей книге несуществующего профессора Гавана Таракана «Граф де Пистолето и его время», он сказал: «Какая в сущности провинция наш Петербург, в котором вы не находите работы». Это было приятно слышать, но графика действительно меня не кормила; несмотря на то что я уже был «допущен» в «Весы» и «Аполлон», заказов я не получал ниоткуда. Иван Яковлевич с трогательной заботливостью все старался меня «пристроить». Однажды он дал мне свою визитную карточку с рекомендацией к художнику А. Радакову, одному из столпов «Нового Сатирикона».

В ту пору группа сотрудников журнала «Сатирикон», поссорившись с издателем, вышла из состава старой



редакции и основала свой собственный журнал «Новый Сатирикон».

Старый «Сатирикон» продолжал выходить, кое-как набрав с бору да с сосенки случайных остроумцев, но из него вынули душу, он захирел и тихо скончался. Оказалось, что талантливые люди чего-то стоят. «Новый Сатирикон» расцветал — «сиял, шумел и розами венчался». Бойко шли маленькие книжечки библиотеки юмористов «Нового Сатирикона». Имел успех и детский юмористический журнал «Галчонок», который начали выпускать неугомонные сатириконцы.

Радаков, кроме участия в «Новом Сатириконе», был еще и редактором «Галчонка» и был через это весьма популярен среди школьников. В журнале печаталась «самодеятельная» азбука: рисунок и двустишье к нему. На букву «Р» какой-то юный поэт сочинил:

Редактор Радаков — он
Всем читателям знаком.

Я пошел к Радакову и предъявил ему карточку Билибина. Радаков жил в большой, высокой с антресолями



мастерской на Михайловской площади. Он вышел — толстый, с лицом тореадора: римский горбатый нос и баки — грим Южина в роли Фигаро.

Из моей папки он выбрал пару рисунков, побранив меня за второй цвет, которым я их расцветил. Я что-то слыхал о светофильтре и заикнулся было, что можно его применить, но он мне показал свои собственные рисунки, где каждый цвет был вынесен на отдельный лист, и сказал, что так экономнее для цинкографии. Он был «участником в деле» и по-хозяйски соблюдал экономию. Пользуясь припорохом и наложением красок, сатириконцы достигали в своем журнале большого богатства цвета всего в три прогона.

— Я возьму вот эти два. Только мы платим мало. Рублей десять за виньетку.

— Ну, что ж? В «Аполлоне» платят еще меньше: по пять рублей, — сказал я простодушно.

Радаков надулся горлом и раздул ноздри своего римского носа:

— Ну, это уж хамство!

Он увлекался в ту пору перовыми рисунками немца Клея, и ему захотелось показать мне в назидание новое издание рисунков этого художника. Он принялся искать и за несколько минут перерыл все бумаги на



столе, на диване, в углах, на стульях, на полках — везде. Комната встала дыбом, Радаков чертыхался, но проклятый Клей так и не нашелся. По совести сказать, я давно знал эти рисунки по немецким журналам, но мне хотелось доставить Радакову удовольствие поназидать молодого художника.

На том мы тогда и расстались, чтобы встретиться через десять лет в Петрограде в редакции журнала «Мухомор». Это был, кажется, последний сатирический журнал, издававшийся «частником». Чета старых журнальных работников вела это утлое суденышко по волнам нэпа. После демобилизации из Красной Армии я учился в Академии художеств и имел в «Мухоморе» заработок: резал для журнала на линолеуме клише с чужих рисунков. С цинком тогда было туго, а из линолеума экономные издатели «Мухомора» ухитрялись выжимать тиражи в пятнадцать тысяч. Один-единственный раз мне пришлось вырезать для «Мухомора» и собственный рисунок: назывался он «Ex libris» и изображал ученого вида старца, который сидел у печки-«буржуйки» и топил ее книгами, — тема по тем временам злободневная.

Вечерами в редакцию заходили сотрудники: Козлинский, Бродаты, Зощенко. Однажды по зиме просунулся



в дверь римский профиль Радакова. Он (не профиль, а Радаков) снял шубу, повесил ее на вешалку и оказался в пиджаке об одном рукаве. Второй рукав пиджака он вытянул из рукава шубы и натянул его дополнительно. Хозяйка:

— Александр Александрович, неужели так трудно пришить рукав?

Он хохотнул:

— Да вот жена все никак не удосужится.

Хозяева-издатели любезно предлагали каждому вошедшему откушать котлетку. Я жил тогда по-студенчески — всегда впроголодь — и съел котлетку с удовольствием. Радаков тоже оказал честь редакционной котлетке. Зощенко пожал плечами, с видом грустным и достойным поблагодарил за предложение и учтиво отказался. Он печатал в «Мухоморе» свои очень смешные злободневные пародии на известные сказочки: «Красная Шапочка», «Кот в сапогах». Изо всех «серапионовых братьев» он в ту пору, пожалуй, был самым популярным.



Из редакции мы вышли вместе с Радаковым. Он был слегка под хмельком и оттого общителен и разговорчив. Я ему напомнил первую встречу. Он:

— Ну как же, помню. Где же вы пропадали?

— Восемь лет воевал.

— А что в «Мухоморе» делаете?

— Режу клише на линолеуме. Для прошлого номера ваш рисунок резал.

— А своих рисунков почему не даете?

— Не берут.

— Хамы!

— А где же остальные сатириконцы, Александр Александрыч?

— Каприз судьбы: когда и нас прикрыли, мы всей компанией двинули на Украину. Вдруг телеграмма из Питера: для ликвидации типографии пришлите представителя. Типография у нас была собственная: хозяйчики, ха-ха! Бросили жребий, кому ехать. Мне! Приехал обратно да тут и остался — отбился от компании. Вот, по старой памяти дают делать карикатурки, ха-ха!



Он, кажется, прибеднялся: когда «Мухомор» зачах, Радаков перебрался в Москву и неизменно появлялся в сатирических журналах.

В «Новом Сатириконе» печатались талантливые графики: А. Бенуа, И. Билибин, Б. Кустодиев, Е. Лансере, Б. Григорьев, но основным ядром были карикатуристы: Н. Ре-Ми, А. Радаков, А. Юнгер, А. Яковлев. Последний, прославившийся потом своими сангинами и ставший главной фигурой неоакадемизма, в «Новом Сатириконе» выступал как график. Он нашел и в этой области свой язык, но дара карикатуриста у него, в сущности, не было.

В «Новом Сатириконе» начали свою карьеру также такие выдающиеся советские рисовальщики, как Н. Радлов и В. Лебедев.

Возвращаюсь к 1913 году. Как-то Билибин сказал мне: «Вас просит зайти в редакцию «Аполлона» Сергей Константинович Маковский». Редакция была на новом месте, в Гончарном переулке; год назад я был у них, когда они помещались на Фонтанке. Тогда я ходил представляться в редакцию в качестве «сотрудника из провинции»: я посылал в «Аполлон» свои графические работы, и несколько моих виньеток было напечатано.



В приемную ко мне вышел редактор — Сергей Маковский: высокий, красивый, представительный, одетый с подчеркнутым изыском, с длинными ухоженными ногтями, с браслетом-цепью на руке, с запонками на манжетах величиною с блюдечко — вид совершенного денди.

О дендизме я знал только по книгам. Правда, были и у нас в провинции проявления дендизма, выразившегося в частушке:

Эй, извозчик, подай лошадь!
Иль не видишь? я — в калошах!

Резиновые калоши были у нас тогда модной новостью, и носили их только франты.

Денди был Онегин, проводивший перед зеркалом три часа по крайней мере, денди был былинный Чурило Пленкович, у которого

Сапожки зелен сафьян:
Носы клином, а пяты востры,
Под пяту хоть соловей лети,
А кругом пяты хоть яйцом кати,

но с денди во плоти я встретился впервые.

В 1904—1906 годах в «Журнале для всех» печатались статьи Сергея Маковского по вопросам искусства.



Мальчишкой я читал их с жадностью, принимая каждое слово как откровение. Теперь их автор стоял передо мною. Я был поражен. До сих пор ум и мысль являлись мне в скромном обличье серого воробья-интеллигента, в косоворотке, в пиджачишке и мятых брюках с пузырями на коленках. Нарядное оперение считалось приличным разве только для попугаев.

Маковский пригласил меня в соседнюю комнату и церемонно представил присутствующим.

Там были: Н. Врангель, Н. Гумилев и Е. Зноско-Боровский. Зноско-Боровский, секретарь редакции и известный петербургский шахматист, имел вид корректно-деловой, Врангель со скучающим видом играл моноклем, вернувшийся из Эфиопии Гумилев носил на бритой голове красную феску с кистью. Затем появился С. Судейкин — чернобровый, элегантный, в цилиндре. А я донашивал серую ученическую блузу, был по-провинциальному дик и застенчив и чувствовал себя в этой блестящей компании скованно и неловко. Я раскрыл свою папку и выложил рисунки. Маковскому нравилась моя графика, он взял несколько рисунков для «Аполлона». У него появилась идея поручить мне сделать виньетки к стихам Гумилева, которые поэт предполагал дать в «Аполлон». Я оставил у Зноско-Боровского свой



адрес и ушел со смутным чувством. Мне не на что было жаловаться: я был принят в редакции с максимальным доброжелательством, и все же я был разочарован. Я был одинок в столице, нуждался в совете, в руководстве, а этот тон петербургской ледяной учтивости ставил преграду для всяких «разговоров по душам».

Я и не знал тогда, что побывал в самой «бонтонной» редакции столицы. Поэтесса М. Моравская, печатавшаяся в литературном альманахе «Аполлона», сочинила ядовитые стишки:

Самый светский и салонный
Из журналов — «Аполлон».
Все сотрудники бонтонны,
Соблюдают высший тон.
А для вящего расцвета
Эстетического слова
Вот которое уж лето
Плачут денежки Ушкова.

Ушков был богатый меценат, на деньги которого издавался «Аполлон». «Плачут д е н е ж к и», — было сказано язвительно, но вряд ли справедливо: «Аполлон» был единственным в ту пору журналом по искусству в России и издавался с большим вкусом и без той,



порою сомнительной роскоши, которою блистал его предшественник — журнал «Золотое Руно».

В редакции на Гончарной С. Маковский был один. Стены комнаты были увешаны графикой художников «Аполлона», среди которой я нашел и свои работы. У Маковского была охота и чутье к графике, он знал толк и в книжном оформлении: во внешности «Аполлона», в «Страницах художественной критики», в книгах, выпущенных издательством «Аполлона», всегда чувствуется строгий и умный вкус.

— Зачем же вы пропали? — сказал Маковский. — Я посылал вам письмо, оно вернулось за отсутствием адресата. Смотрите: ваш рисунок мы воспроизводим в журнале — у нас готовится номер, посвященный графикам. Только мне не хочется давать ваш рисунок изолированно, сделайте в номер еще несколько мелочей.

Он обратил внимание на мою студенческую тужурку с наплечниками Политехнического института. Я сказал, что поступил на инженерно-строительное отделение. «Это предусмотрительно, — сказал Маковский, — у нас на одну графику не проживешь». Вот тебе раз! А я не успел ему добавить, что Политехникум я совсем забросил, хожу в Школу Общества поощрения художеств и уже окончательно избрал графику своею профессией.



Предложение Сергея Маковского было для меня большою честью, но мой рисунок, который он собирался воспроизводить, был сделан четыре года назад и был густо «бердслеичен», а я за эти годы отошел от Бердслея на многие версты. Я смотрел на рисунок, «как змей на сброшенную кожу», и не очень мне хотелось появляться в «Аполлоне» в этом маскарадном костюме моей юности. Я уехал на лето в провинцию, так и не сделав добавочных рисунков для «Аполлона». Номер вышел с новыми работами Билибина, Добужинского, Нарбута, Митрохина, Левитского, Мозалевского — моего рисунка там не оказалось. Это был мой последний визит в «Аполлон».

В 1914 году среди учеников класса графики был конкурс на обложку для нового журнала «Лукоморье». Я получил на этом конкурсе — Билибин был на нем главным арбитром — первую премию: сорок рублей. Это было приятно для самолюбия и для бюджета: сорок рублей — это месячная норма моей тогдашней студенческой жизни в Питере. Но негаданно в этой удаче открылась неприятная сторона: получать деньги приходилось в Эртелевом переулке. Эртелев переулок, это что же — «Новое Время»? Опоганиться участием в этом



рептильном издании считалось зазорным. Может быть, все-таки это случайное совпадение адресов? Но нет, новый журнал действительно оказался птенцом суворинского гнезда. Я поинтересовался у Билибина, входит ли он в состав сотрудников «Лукоморья». «Мне, старому революционеру, — ответил он шутливо, намекая на свою близкую причастность к боевой сатире 1905—1906 годов, — не пристало сотрудничать в нововременском издании».

В самом деле, «Лукоморье» вначале не блистало именами сотрудников. Только когда разразившаяся вскоре война с Германией стерла границы между либеральной прессой и «Новым Временем», оказавшимися на общих оборонных позициях, — в журнале появились Нарбут, Митрохин, Чехонин.

По весне 1914 года класс графики готовил экспонаты для Всемирной книжной выставки в Лейпциге, среди них были и мои работы. Эти экспонаты так и не вернулись обратно в Россию: в августе разразилась война с Германией.

Я был призван в армию, побывал на фронтах в Польше и в окопах под Ригой, а в гражданскую войну прошел с Красной Армией путь от Луганска до Новороссийска.



В январе 1920 года я вместе с 15-й Инзенской дивизией попал в Ростов. В витрине книжного магазина (с самого Луганска не встречалось на моем пути книжных магазинов) увидел я номер неведомого мне журнала «Орфей», в рисунке обложки которого я узнал руку Е. Лансере.

Журнал выходил в Ростове под редакцией Сергея Кречетова при участии писателей и художников, волею судеб очутившихся в Ростове. Среди художников я нашел имена Билибина, Лансере, Сарьяна, Силина. Двое последних были местными старожилами. Я разыскал их и узнал, что Лансере и Билибина волна унесла дальше на юг.

Я, признаться, был разочарован. Мне мечталось, что при встрече с моим бывшим учителем я сумею убедить его, что незачем ему, «старому революционеру», спасаться от Советской власти, что совсем ему не по пути с Деникиным и белой армией.

Да и просто по-житейски я мог бы оказаться для пего полезным: наша дивизия несла в городе гарнизонную службу, и я в качестве «дивинжа», то есть дивизионного инженера, мог, например, выдавать ордера на каменноугольный «штыб», которым тогда отапливался город.



В первом номере «Орфея» Билибин был представлен давним рисунком «Руслан и голова». Вообще, журнал, видимо, старался быть подальше от компрометирующей политики.

Штаб нашей дивизии помещался в особняке местного богача Парамонова. В одной из комнат я нашел остатки редакции «Орфея»: корректурные листы для второго номера. Иван Яковлевич и тут отделался каким-то крымским пейзажиком. Евгений Евгеньевич дал некую аллегорию с намеком на современность.

К весне мы дошли до Новороссийска. С Деникиным было покончено. Я наводил и тут справки о наших художниках, но ничего узнать о них мне не удалось.

Встретился я с Иваном Яковлевичем уже позднее — в Москве в тридцатых годах, после его возвращения на родину. За эти годы скитаний на чужбине он побывал даже в Африке. Затем обосновался в Париже, где имел своего издателя. Во время мирового финансового кризиса художники-французы стали коситься на «метеков» — иностранцев, отбивающих у них хлеб. Издатель предложил Билибину переменить фамилию на французскую: «Сударь, ваши рисунки нравятся публике, но ваше иностранное имя вызывает недобрые чувства среди собратьев-художников. Выберите себе ка-



кую-нибудь французскую фамилию: Durand, Dupont — не все ли вам равно? — и мы будем публиковать вас под этим именем. A Bibiline, Libibine, Bilibine — это звучит чуждо для французского уха».

Билибин отвечал ему с достоинством: «Monçieur, существует старая рваная тряпка, за которую сражаются, за которую умирают. Эта тряпка называется знамя! Мое имя — это мое знамя». И менять фамилии не стал.

В те годы уже вышел «Евгений Онегин» с моими рисунками. При нашей встрече я показал книгу Билибину. «Теперь я для вас vieux pompier» *, — шутя сказал Иван Яковлевич, намекая на эволюцию моего стиля со времени пребывания в Школе Поощрения художеств. Сам-то он остался до конца своей жизни неизменным, верным однажды и раз навсегда найденному графическому языку.

* Vieux pompier — художник устаревших академических взглядов.



К ИСТОРИИ «13-ти»

В конце двадцатых годов этого века Дворец труда в Москве был громадным ульем с сотнями ячеек, в которых за каждой дверью помещалась редакция какого-нибудь профсоюзного органа. Один союз железнодорожников, кроме газеты «Гудок», выпускал целую кучу отпочковавшихся от «Гудка» изданий. Ильф и Петров в «12 стульях» живописали быт и нравы журнальных мошек, роившихся возле всех этих редакций, а Паустовский в «Книге скитаний» в главе «Четвертая полоса» рассказал о ярком созвездии литераторов, начинавших свою карьеру на этой самой полосе на обработке рабкоровских заметок.

В художественном отделе «Гудка» в ту пору было четыре штатных единицы: А. С. Аксельрод — заведующий, Янош — карикатурист, Сережа Расторгуев — художник-разнорабочий и Лида Столярова — секретарша. Кроме них, около



художественного отдела «Гудка» имели пропитание художники: Д. Даран, Маф (Михаил Арнольдович Файнзильберг, брат Ильи Ильфа) и я. Мы приходили так же, как и штатные, ежедневно и выполняли текущую работу по номеру — ретушь, перерисовки, заголовки, иллюстрации. Реже приходил В. А. Милашевский — он иногда делал иллюстрации в журналах «30 дней» и «Всемирный следопыт».

В подражание стенгазете четвертой полосы «Вопли и сопли» в художественном отделе издавался легкомысленный журнал «Красная Шапочка», обильно иллюстрированный.

Выставку рисунков в Доме Печати затеяли мы трое: Даран, Кузьмин, Милашевский. Из гудковской компании к нам присоединился Расторгуев.

Мы пригласили также молодых художников из группы «Рост»: сестер Кашиных, Надежду и Нину, Т. Маврину, Л. Зевина, М. Недбайло, Б. Рыбченкова; саратовца В. Юстицкого и петроградских талантливых дилетантов — артистку О. Гильденбрандт и литератора Юрия Юркуна.

Случайно собралась чертова дюжина, и выставка была открыта в Доме Печати в феврале 1929 года под названием выставки рисунков группы «13».



Самый же подбор участников и экспонатов не был, разумеется, случайным; в итоге наметилась определенная стилистическая линия, позволившая автору предисловия к каталогу Б. Н. Терновцу (тогдашнему директору Музея новой западной живописи) говорить о «13-ти» как о «новой художественной группировке». Он писал:

«В чем можно искать оправдания возникновению новой художественной группировки? Не в новом ли восприятии мира, не в желании ли выразить его, произнести не высказанное другими слово? Не в живом ли и трепетном ощущении несущейся мимо нас жизни? Если так, то не заслуживает ли внимания и эта молодая группировка, ибо в богатую, сложную, многообразную ткань искусства русского рисунка она вносит свою свежую и красочную струю. Пусть не покажется несправедливым утверждение, что в творчестве иных из наших общепризнанных, даровитых мастеров старшего поколения начинает проглядывать известное утомление, замыкание в себя, повторяемость уже выраженного образа; эти явления развиваются на фоне все усиливающихся тенденций к протокольному реализму, столь мало, в сущности, отвечающему нашей активной и напряженной эпохе. С тем большим интересом сле-



дует отнестись к зарождающимся группировкам молодежи, быстрый и возбужденный язык которой не всегда, быть может, четок и внятен, но служит отражением своего, яркого и горячего восприятия жизни.

Еще другое наблюдение родилось во мне при первом беглом ознакомлении: общей культурности этой молодежи, тонкого, уверенного вкуса. Нет нужды удлинять списки встающих ассоциаций, здесь важны не индивидуально выявляющиеся связи (впрочем, почти всегда остающиеся весьма свободными), а общий отблеск культуры и вкуса, счастливо отличающий иных из участников группы. Влияние Запада, столь сильное в довоенном русском искусстве, чувствуется и здесь, но в формах не навязчивых, для нас вполне приемлемых, ибо оно ведет не к механическому повторению чужих приемов, не к восприятию мира через «чужие очки», а к утончению вкуса, обогащению возможностей и подходов и, в конце концов, к свободе выбора и господству художника над хаотической полнотой жизненных впечатлений».

Для второй выставки «13-ти» вступительная статья к каталогу была «скомпонована» Кузьминым в виде диалога «Разговор на выставке», представлявшего собою мозаику мнений, составленную из высказываний



критиков Ф. Рогинской и С. Ромова, связанных в беседу репликами составителя *.

В одной из таких реплик дается попытка определить платформу в негативных формулировках, не лишенных, правда, полемического задора:

«Здесь не отращивают художественной шевелюры, не аргументируют цитатами из Делакруа, не ведут жреческих разговоров о «законах» композиции, о диагоналях и вертикалях. Художники в своих работах, как в письме к близкому другу, необходимейшим условием полагают искренность и с величайшим отвращением относятся к мундиру, какого бы покроя он ни был: академического, кубистического или какого иного».

Группа «13» существовала как выставочный коллектив всего три года, но оставила заметный след на небосклоне тех лет «как беззаконная комета в кругу расчисленных светил». В графике и книжной иллюстрации из художников «13-ти» более проявили себя Д. Даран, Н. Кузьмин, Т. Маврина, В. Милашевский.

* Каталог к первой выставке «13-ти» был издан в 1928 году со статьей Б. Терновца. Выставка была организована в Доме печати, в Москве. Каталог второй выставки не увидел света, так как выставка не состоялась из-за раскола группы.





Работали также в книге и Н. Кашина, С. Расторгуев, Б. Рыбченков, А. Сафронова, но их деятельность в книге была эпизодической.

Критика отмечала в работах «13-ти» влияние французских мастеров — Гиса, Матисса, Дюфи. Это не лишено основания, но не является решающим признаком для характеристики этого течения. К «13-ти» надо подходить дифференцированно. На первой выставке уже достаточно наметились художественные склонности участников. Даран выставлял свои балетные и цирковые кроки — темы, которым он всегда был верен. Кузьмин выступил с рисунками на пушкинские темы, определившие его будущие работы над «Онегиным» и «Графом Нулиным». Маврина дала на выставку акварелированные рисунки, привезенные из поездки на Мурман: сказочный Север привлекал ее и в ту пору. Милашевский показал острые зарисовки русской провинции — позднее эта тема найдет свое развитие в его иллюстрациях к Салтыкову-Щедрину и Горькому.

Вклад «13-ти» в советскую графику был достаточно заметным и отмечался в свое время рядом критиков: А. Сидоровым, Н. Радловым, М. Сокольниковым, и здесь я не буду повторять вещей общеизвестных. Мне же хотелось бы коснуться одного и самого, пожа-



луй, важного в нашем творческом методе принципа, который мне кажется наиболее существенным признаком рисовальщиков группы: это внесенное Милашевским в нашу практику понятие о **т е м п е** рисунка.

> *«Я хочу, любезный Франческо, сообщить Вам величайший секрет нашего мастерства. Вот он: нужно много трудиться и проливать пота в произведениях живописи для того, чтобы ценою большой работы и упражнения сделать вещь таким образом, чтобы она казалась, несмотря на такой труд, сделанной как бы с поспешностью, без малейшего усилия, с совершенной легкостью».*
>
> Микеланджело. *Из письма к Франческо Голланда.*

Стендаль в «Истории живописи в Италии» говорит о том же, но уже со стороны зрителя, созерцающего картину: «...Ибо такова странность души человеческой, чтобы произведения искусства доставляли полное наслаждение, они должны казаться созданными легко, без труда».

Забота о легкости, рожденной упражнением, — постоянная мысль каждого художника.

Но ведь есть роды искусств, самая природа которых требует исполнения с маху, a la prima: фреска,





вазопись, акварель по шелку. Такова же работа народных мастеров, расписывающих донца и *посуду*, — кустарей Городца и Хохломы.

Художник И. И. Овешков при посещении Городца попросил мастеров росписи на донцах Мазина и Красноярова сделать на картоне образцы их композиций. Надо заметить, что картон был иного формата, чем донца, — обстоятельство, которое должно было бы затруднять компоновку.

Я видел эти композиции на традиционные темы росписей: тройки, чаепития, чаепития «с хозяйством». Употребляли ли мастера карандаш для предварительной разметки композиции? Нет — по загрунтованному картону (клей с охрой) и Мазин и Краснояров сразу наносили рисунок кистью яичными красками с привычной уверенностью, без единого лишнего движения, как по хронометру.

Но так они работали всегда, всю жизнь, «с величайшей поспешностью», рожденной постоянным и систематическим упражнением.

Вот это и есть «темп выполнения», когда замысел идет от мозга к руке беспрепятственно, с тою же «легкостью», которая поражает нас в точных движениях эквилибриста или жонглера.



Овешков, приехавший в Городец для «инструктажа», имел достаточно такта, чтобы не пытаться обучать котов, как ловить мышей. К сожалению, в свое время профессионалы-художники, присланные от губернских земств, нередко переучивали народных мастеров, заменяя своими «образцами» традиционные росписи кустарей, и наносили этим вред непоправимый.

Эстетика современного рисунка полностью совпадает с теми правилами, которым следуют народные мастера росписей.

Рисовать без поправок, без ретуши. Чтоб в работе рисовальщика, как и в работе акробата, чувствовался



темп! Чтобы рисунок не только «казался бы выполненным с величайшей поспешностью» (этого можно достигнуть и калькированием), но чтобы действительно был выполнен в быстром темпе. Здесь предпочтительнее «ошибаться» (вспомните, что говорит об ошибках в рисунке Серов), чем сбиться с ритма.

В этом и заключается, например, прелесть спортивных рисунков Сегонзака — набросков состязаний по боксу, футбольных матчей, прыжков, бега: в них чувствуется та же стремительность, как и в спортсменах, и пусть линии ложатся иногда беспорядочной бахромой, ощущение быстроты движений передается точнее



и выразительней, чем в застывшем моментальном снимке.

Впрочем, не надо думать, что темп — это достижение только нашей эпохи. Стремительная динамика линий на рисунках Рембрандта, Тьеполо, Делакруа, Домье свидетельствует, что академические методы рисунка не всегда и не для всех были общим законом.

Больше того, даже столь недосягаемый мастер «точного» и «законченного» рисунка, каким был Энгр, работал по методу: без поправок, без резинки, без ретуши.

Ренуар в юности подсмотрел, как рисовал Энгр: «Я заметил... коротконогого, неистового человека, рисовавшего портрет архитектора. Это был Энгр. В руке у него была кипа бумаги, он делал набросок, бросал его, начинал другой и, наконец, одним взмахом он сделал рисунок такой совершенный, будто он работал над ним неделю» *.

Оттого-то так живы и трепетны энгровские crayons и так немощны рисунки тех «энгристов», которые, следуя иному методу, превращают живую линию мэтра в сухую и мертвую проволочную нить.

* А. Воллар. Ренуар. Л., Изд. Лен. Союза советских художников, 1937.



Кажется, только XX век научился ценить в рисунке эту непосредственность первой мысли, брошенной на бумагу, прелесть намека.

Нас оставляют равнодушными академические «акты», растушеванные до полной законченности, и повергает в трепет беглый набросок Рембрандта, Домье, Мане или Лотрека, в котором автографически раскрывается «рука» их творца.

Если в академическом рисунке метод выполнения засекречен от зрителя, то в этих набросках — все приемы на виду.

Наше «искусство созерцания» стало более изощренным. Ведь лишь совсем недавно мы научились понимать ценность графики Пушкина, очарование ее «небрежности».

Мы любуемся теперь не только рисунком, но учимся переживать вместе с художником и самый творческий процесс его создания, и это «соучастие» дает нам дополнительные радости созерцания прекрасной и трудной легкости искусства.



ПУШКИН-РИСОВАЛЬЩИК

Пушкин любил рисовать и рисовал постоянно. Это не было для него вторым призванием, как у Блейка, ни прилежным дилетантством, как у Гете. Пушкин рисовал, шутя и играя, на своих рукописях, на случайно подвернувшихся клочках бумаги, в альбомах знакомых барышень, не придавая своим рисункам никакого значения и не обижаясь, если резвая владелица альбома вносила тут же поправки и добавления в его рисунок, какие мы находим на некоторых листах ушаковского альбома.

Многие страницы черновых рукописей поэта густо исчерчены рисунками на полях; он сам отмечает свою привычку рисовать на рукописях в одной из строф «Евгения Онегина»:

Пишу, и сердце не тоскует,
Перо, забывшись, не рисует
Близ неоконченных стихов
Ни женских ножек, ни голов...



Среди его рисунков больше всего портретов: целая галерея современников — известных и безыменных.

Пушкин обладал даром портретиста, остро улавливал черты сходства. Его цепкая зрительная память, даже через годы разлуки, в изгнании, позволяет ему восстанавливать на бумаге облики лицейских товарищей и столичных знакомых. Графические формулировки портретируемых им лиц обладают убедительным лаконизмом античных медалей. Глядя на эти маленькие профили, веришь, что они очень схожи. Во многих случаях, когда есть возможность сопоставить портретные наброски Пушкина с портретами профессиональных художников, нас поражает умение Пушкина при минимуме изобразительных средств передать характер портретируемой модели.

На его портретах графини Е. К. Воронцовой (это всего лишь беглые профили на полях рукописи) эта женщина, в которую Пушкин был влюблен, предстает более живой, чем на парадном портрете прославленного Лоуренса, живописца блестящего, но неглубокого.

То же надо сказать и по поводу его многочисленных автопортретов, среди которых особенной известностью пользуется по размерам изображения и по маэстрии исполнения профиль из семейного альбома Ушаковых.



Этот портрет, несомненно, является самым драгоценным памятником пушкинской иконографии и самой большой удачей всей графики Пушкина. Его графический язык исполнен полета и грации и такого уверенного совершенства, что все известные портреты поэта кажутся вялыми и неубедительными рядом с этой гениальной автохарактеристикой.

Это не случайная удача, ибо среди галереи портретных набросков Пушкина серия автопортретов занимает, пожалуй, самое значительное место. Он рисовал себя много и часто, во все периоды своей жизни. Он изображал себя то с волосами до плеч, то бритоголовым, то лысым стариком, то в картузе, то в папахе, то



в облике ситуайена 1789 года, то в чалме и костюме арапа, то в монашеском одеянии, но в любом травести безошибочно узнаешь его «арапский профиль».

Научное изучение рисунков Пушкина началось сравнительно недавно и дало плодотворные результаты, осветив некоторые неясные факты биографии поэта. В своих рисунках он позволял себе быть более откровенным и раскрывал иногда то, о чем был вынужден молчать в своих писаниях.

Мы находим в портретной галерее изображаемых им лиц головы деятелей французской революции — Мирабо и Марата, убийцы герцога Беррийского — Лувеля и Занда — убийцы Коцебу. Эти рисунки обнаруживают





революционные симпатии поэта, но значение их раскрылось только впоследствии внимательному глазу исследователя и было недоступно для жандармской проницательности. Когда весть о декабрьском восстании дошла до Михайловского, Пушкин сжег все бумаги, которые могли замешать имена многих.

Но рисунки этого периода, изображающие профили заговорщиков, сохранились, и по ним мы угадываем, что поэт не раз возвращался памятью к трагической участи жертв декабрьского восстания, среди которых у него было много друзей и близких. Анализ этого материала позволяет теперь установить, что Пушкин был во многое посвящен и знал о готовящемся заговоре больше, чем это уверяли потом его официальные биографы.

Он был в ссылке в селе Михайловском, когда до него летом 1826 года дошла весть о казни пятерых вожаков заговора. К этим дням относятся найденные среди черновых рукописей «Евгения Онегина» наброски — виселица с пятью повешенными. Тут же начало стихотворения: «И я бы мог...» Стихотворение только начато, поэт к нему не возвращался больше. Бесполезно строить предположения, как бы оно могло быть закончено, но в сопоставлении с рисунком виселицы мы улавливаем мысль, которую страшно додумать до конца.

Реже, чем портретные сюжеты, встречаются в рукописях Пушкина иллюстрации к его произведениям.



Рисунков подобного рода сохранилось больше всего в черновиках так называемой болдинской осени, когда в 1830 году, отрезанный карантином от Москвы и своей невесты, поэт в вынужденном уединении творил с какой-то неистовой плодовитостью. К этому периоду относятся рисунки к «Сказке о попе и о работнике его Балде», «Дон-Жуану», к «Гробовщику», «Домику в Коломне» и другие. Среди них есть маленькие шедевры, как «Дон-Жуан» или необычайно экспрессивный рисунок похоронной процессии к «Гробовщику», удивительно близкий по своим приемам к графическому языку нашего времени. Иногда в рукописях Пушкина мы встречаем каллиграфические росчерки, которые он делал с мастерством завзятого каллиграфа. Самый его почерк, стремительный и летучий, образует на заполненной им странице красивую графическую вязь. Рукописями Пушкина любуешься. Их восприни-



маешь как некое графическое творчество, подобно рукописям китайских или арабских каллиграфов.

Европейская графика пушкинской эпохи отмечена печатью классицизма. Только вольный штрих греческой вазописи, претерпев эволюцию, превратился в суховато-изящную проволочную нить. Этот графический стиль стал универсальным стилем эпохи и триумфально проявился в творчестве многих выдающихся мастеров, больше того — он стал общеобязательным в альбомных рисунках светских дилетантов.

В России блестящим представителем этого течения был граф Федор Толстой. Искусный мастер забавных натюрмортов, исполненных акварелью, он является автором прелестной сюиты иллюстраций к вольному пересказу истории Амура и Психеи — «Душеньке» Богдановича, в которых шаловливая поэзия облечена в образы изысканной графики.


Н. К.
1957



Пушкин высоко ценил «чудотворную кисть» Федора Толстого, мечтал о том, что этот мастер нарисует титульную виньетку для книги его стихов и даже придумал для нее сюжет, любезный сердцу творца «Душеньки»: Психея, склонившаяся над цветком.

Однако сам поэт избежал в своих рисунках влияния этого модного тогда стиля — ампирной классики.

Рисунок Пушкина, начисто лишенный претензий профессионализма, подобно детскому рисунку, не имеет признаков стиля своей эпохи.

Его графические импровизации сделаны легко, уверенно, одним махом с беспечностью человека, рисующего только для себя и без задней мысли о будущем зрителе.

Не в этом ли заключается секрет их удивительной новизны и неувядаемой свежести?

Пушкинская графика, свободная от школьных правил, не покрылась архивной пылью и сохранила до наших дней свое непреходящее очарование.

Осенью 1962 года в Московском государственном музее А. С. Пушкина был прочитан Т. Г. Цявловской интересный доклад о рисунках Пушкина. В выступлениях по докладу отмечали большой и кропотливый труд, вложенный Цявловской в изучение материала, горячую увлеченность и широкую эрудицию докладчика. Но были и отдельные голоса некоторых скептиков, поставивших под сомнение художественную ценность пушкинских рисунков: а не перехватывает ли,



мол, уважаемый докладчик в своем восхищении рисунками поэта? Уж так ли они на самом деле хороши и дивны? Не переносим ли мы просто-напросто свои восторги перед поэзией Пушкина и на его рисунки? Обратили ли бы мы на эти рисунки внимание, не будь они сделаны рукою Пушкина? Пусть, мол, скажут свое слово художники и искусствоведы.

Когда я писал о рисунках Пушкина, мне не приходило в голову, что возможна и такая точка зрения и что необходимо найти аргументы, чтобы ее опровергнуть. Попытаюсь сделать это теперь.

У Пушкина еще при жизни была слава завзятого карикатуриста. Цявловская в докладе своем привела многочисленные отзывы современников о карикатурах Пушкина, из которых наиболее интересным является, пожалуй, статья во французской газете «Тан» от 5 апреля 1837 года, в которой автор высоко оценивает Пушкина-карикатуриста и сравнивает его с прославленным Дантаном, чьи скульптурные шаржи восхищали в ту пору парижан.

К сожалению, большая часть карикатур Пушкина до нас не дошла. Но в его портретных набросках мы можем отметить поразительную зрительную память поэта, позволявшую ему в годы изгнания рисовать наизусть



профили своих лицейских товарищей и столичных знакомых рукою уверенной и быстрой.

Даже не зная оригиналов разнообразной портретной галереи, оставленной нам Пушкиным на полях его рукописей, мы верим в достоверность и схожесть его портретов, ибо в тех случаях, когда мы имеем возможность сопоставить их с портретами работы профессиональных художников, то убеждаемся, что пушкинская хватка острее, характерней, смелее.

Не раз уже отмечалось, что для нас теперь самым похожим, самым «конгениальным» оригиналу кажется пушкинский с маху набросанный автопортрет из ушаковского альбома, а вовсе не портреты работы Кипренского, Тропинина, Соколова, портреты отличные и, по свидетельству современников, очень схожие. Примечательно, что этот автопортрет вытеснил за последнее время другие портреты Пушкина с театральных афиш и плакатов, с обложек книг, с пригласительных билетов — свидетельство далеко ушедшей эволюции вкусов нашей эпохи.

Особенно поразительны удачи Пушкина в женских портретах. Диву даешься, как на крохотных головках двумя-тремя штрихами поэт ухитряется передать и характерные черты и обаяние своих моделей. Нет, это



совсем не случайные удачи дилетанта — тут чувствуешь руку, натренированную постоянным рисованием. От такой уверенной линии, от такого безукоризненно выдержанного «темпа» не отказался бы любой современный мастер штриха.

Тут я должен сослаться на собственный опыт в перовом рисунке. Всякий профессионал знает трудности психологического барьера при рисовании пером сразу, без предварительного карандашного наброска, без резинки, без калькирования.

Когда перед художником чистый лист бумаги, а в руке такой «строгий» инструмент, как перо, обмакнутое в тушь, то сознание, что штрих, брошенный на бумагу, уже «не вырубишь топором», сковывает руку, тормозит движение пера.

Но этот-то прием и дает свободу и жизнь рисунку, а при обводке тушью по предварительной карандашной «заготовке» — штрих мертвеет.

Я иллюстрировал «Онегина», как говорят, в «манере рисунков Пушкина», но это не совсем точное утверждение. Дело совсем не в «манере», а в том, что я старался рисовать в «темпе» пушкинских рисунков, без предварительного карандашного контура. Вороха испорченных набросков, которые у меня сохранились



(а уничтожено еще больше), свидетельство тому, что это трудно.

Поэтому, когда я вижу в рукописях Пушкина подряд на одной странице несколько профилей Е. Воронцовой или Марии Раевской, облеченных в уверенную и точную графическую формулу, без карандаша и резинки, без помарок и поправок — я почтительно склоняю голову: это и есть настоящее мастерство.

Пушкин не старался приобрести профессиональные навыки в рисовании, как Гете, как Жуковский, как Лермонтов. Его графика выросла из первичного зерна врожденного уменья рисовать, каким обладают почти все люди в детстве. Отсюда ее близость к эстетике современного рисунка, к таким именам, как Матисс, Пикассо, Дюфи. Рисунки Пушкина к «Гробовщику» приходят на память, когда смотришь на иллюстрации к «Двойнику» Достоевского А. Кубина — одного из крупнейших западных графиков начала века.

Ефим Дорош

ХУДОЖНИК И КНИГА

Тридцать лет тому назад, взяв в руки только что изданный том «Евгения Онегина», я испытал удовольствие от знакомства с художником, до того дня мне не известным, — оставаясь нашим современником, он вместе с тем словно бы принадлежал к людям пушкинского круга: с такою естественностью и непринужденностью изображены были им не то чтобы персонажи романа, а как бы самый процесс его возникновения. В манере художника было все, что сразу же позволяло определить ее принадлежность к графической культуре нашего времени, однако, рассматривая рисунки, исполненные пером, в одних случаях крошечные, служившие заставкой или концовкой либо выглядевшие рассеянной пометой на полях, в других — большие, во весь лист, иногда иллюминованные акварелью, я не мог освободиться от впечатления, что все они набросаны небрежной, но уверенной рукой кого-либо из тех молодых людей, к которым относится следующий черновой вариант одной из строф романа:

Уже раздался звон обеден;
Среди разбросанных колод
Дремал усталый банкомет,
А я, все так же бодр и бледен,
Надежды полн, закрыв глаза,
Гнул угол третьего туза.

Цветная вкладка на этот сюжет, предваряющая вторую главу, как и рисунок в лист, содержанием которого стала строчка «...как Дельвиг пьяный на пиру», или другая вкладка, перед восьмой главой, где изображен кинувшийся ничком в траву курчавый лицеист с томиком в руке «...Читал охотно Апулея, а Цицерона не читал», — все эти и многие другие иллюстрации вводили в среду вольнолюбивой, блестяще образованной и разносторонне одаренной молодежи в штатских сюртуках и фраках с буфами вверху рукавов, в зеленых мундирах с высокими воротниками, в малиновых доломанах и тесных лосинах, олицетворявшей собою не одного только Евгения Онегина, но и весь пушкинский круг, декабристов, потомков Радищева и предшественников Герцена с Огаревым. На одном из рисунков, заключающих книгу, взяв строчку из десятой главы, не вошедшей в окончательный текст романа, «...У них свои бывали сходки» — художник нарисовал Трубецкого, Н. Муравьева, Чаадаева, Н. Тургенева, Кюхельбекера, Пушкина, Якушкина, Лунина и Пущина. Этим рисунком он как бы и завершил и до конца раскрыл свой замысел.

Успех издания был велик и не совсем обычен — оно было с почти факсимильной точностью повторено в Италии, Чехословакии, Голландии, Болгарии, в Китае и тремя издательствами в государстве Израиль. Причиной удачи принято стало считать то обстоятельство, что художник иллюстрировал «Евгения Онегина» в манере рисунков самого Пушкина. Должен признаться, что до недавнего времени подобное мнение

представлялось и мне само собой разумеющейся истиной: именно Пушкин-рисовальщик, оставивший нам на полях своих рукописей портретную галерею многих своих современников, приходит на мысль даже при беглом взгляде на свободный и энергический штрих иллюстратора «Евгения Онегина». Но вот с полгода назад в статье Н. В. Кузьмина о рисунках поэта я прочитал, что это не совсем точное утверждение. «Дело совсем не в «манере», — пишет Кузьмин, — а в том, что я старался рисовать в «темпе» пушкинских рисунков, без предварительного карандашного контура».

Ссылаясь на свой профессиональный опыт, Кузьмин рассказывает о трудностях психологического барьера при рисовании «пером сразу». Он говорит, что «когда перед художником чистый лист бумаги, а в руке такой «строгий» инструмент, как перо, обмакнутое в тушь, то сознание, что штрих, брошенный на бумагу, уже «не вырубишь топором», сковывает руку». «Поэтому, — признается художник, более пятидесяти лет работающий пером, — когда я вижу в рукописях Пушкина подряд на одной странице несколько профилей Е. Воронцовой или Марии Раевской, облеченных в уверенную и точную графическую формулу, без карандаша и резинки, без помарок и поправок — я почтительно склоняю голову: это и есть настоящее мастерство».

Может показаться, что я вдаюсь в подробности слишком специальные, да и отвлекся несколько в сторону. Однако рассуждения Кузьмина о рисунках Пушкина, и вообще-то интересные, подтверждают предположение, что он иллюстрировал «Евгения Онегина», сознавая свою руку как бы рукою самого поэта, не подражая ему, а постигнув самую суть приема, сообщающего свободу и жизнь рисунку. Это во-первых. А во-вторых, именно в том неожиданном, на диво «пушкинском» издании «Евгения Онегина», иными уже позабытом, а другим и вовсе неизвестном, Николай Васильевич Кузьмин заявил себя художником не только талантливым, но и остро чувствующим время, в какое создавалось то или иное литературное произведение, главенствующие идеи этого времени, литературу его во всех подробностях ее существования, известных лишь специалистам, наконец, какую-либо из черт графической культуры, да и вообще книгоиздания, отвечающую характеру выбранной им для иллюстрирования вещи.

В течение последних четырех лет с рисунками и в оформлении Н. В. Кузьмина были изданы «Граф Нулин», «Записки сумасшедшего», «Левша» и «Плоды раздумья» Козьмы Пруткова. Все это — девятнадцатый век, поистине удивительный, особенно если несколько отступить от календаря и взять эпоху, вместившую и Радищева и Ленина. Я не побоюсь упрека в преувеличении, сказав, что каждая из четырех названных мною книг, как в свое время «Евгений Онегин», ни в коей мере не будучи стилизованной, оставаясь образчиком полиграфического искусства наших лет, пронизана духом блистательного русского девятнадцатого века.

Отзывающая веселой иронией грациозность иллюстраций к «Графу Нулину» в сочетании с суперобложкой, рисунок которой взят с бумаги, какая употреблялась для форзаца в серьезных изданиях, имевших на титуле уведомление, что

в свет они выданы «в Москве при Императорском университете», как нельзя лучше отвечает пушкинской поэме, проказливости и наивной образованности прелестной Натальи Павловны, учившейся «у эмигрантки Фальбала». Иначе сказать, здесь и «роман классический, старинный, отменно длинный, длинный, длинный», над которым скучала молодая хозяйка усадьбы, и те обстоятельства, какие были причиной того, что после ее рассказа о ночном подвиге графа и поспешной его ретираде «смеялся Лидин, их сосед, помещик двадцати трех лет».

И совсем иные годы того же девятнадцатого века, иная среда, далекая от усадебной жизни александровских времен, встает в воображении, едва лишь возьмешь в руки и начнешь листать «Записки сумасшедшего». Штрих здесь по преимуществу колючий, нервный, тревожный, пожалуй, только дочка директора департамента, грезящаяся влюбленному в нее несчастному чиновнику, да еще юная испанская донья, порожденная его больным сознанием, изображены штрихом округлым, легким, причем в облике Софи, директорской дочки, есть некая кукольность, точнее сказать, нечто от ангельской красоты восковых парикмахерских манекенов. Совершенно одинаковые, разбросанные по тексту и трижды повторенные на последней странице головки Софи, напоминающие употреблявшиеся в то время стереотипные типографские украшения, как бы намекают на маниакальное состояние автора записок. Этой же цели служат и шаржированные в некоторых случаях изображения директора департамента, начальника отделения, камер-юнкера и Софи, постоянно теснящихся в воспаленном мозгу Поприщина, — шарж, как это делали в середине прошлого столетия, достигается несоразмерностью большой головы с маленьким туловищем. Сам Поприщин, будучи похожим на заурядного петербургского чиновника, постепенно, от титульного рисунка и до заключительного, приобретает черты существа и несчастного, и психически расстроенного, покуда наконец в его облике не проступает нечто, роднящее его с известным беглым смоленским семинаристом, обитателем московского сумасшедшего дома, а затем популярным среди купчих и даже в кругу светских дам прорицателем и юродом Иваном Яковлевичем Корейшей — студентом холодных вод, как он сам себя называл, потому что лечили его теми же средствами, что и Поприщина. Смотришь на одетого в смирительную рубаху маленького человека, вокруг которого — представляющиеся ему — быстрая, как вихрь, тройка, и звездочка вдали, и несущийся навстречу темный лес, и мать, пригорюнившаяся в окошке, и русские избы, и море с одной стороны, а с другой — Италия; слышишь его вздох: «Боже! Что они делают со мною! Они льют мне на голову холодную воду!» — и на память приходит литографированная картинка с портретом пророка из Преображенской больницы. Вспоминаются и слова его «Без працы не бенды колозацы», которые мешаются с знаменитым замечанием относительно шишки, поместившейся под носом у алжирского бея.

Вслед за этой невеселой и даже трагической книгой, работая над которой, мне думается, художник держал в памяти

и те зрительные впечатления, какие формировали вкус мелкого столичного чиновника, — освещенная газовыми рожками, несказанно красивая завитая головка в витрине цирюльника, карикатура в газетном листке, литографированный портрет популярной личности, — вслед за «Записками сумасшедшего» вышел лесковский «Левша» с пестро раскрашенными портретами на белой суперобложке; в «Записках» она желтая, отвечающая понятию «желтый дом».

Какая по-лесковски яркая, я бы сказал, звучащая книга. Первая ее заставка — будто внезапно ударивший гром церемониальной оркестровой меди. Подтянутый, зверовато насупленный, с развевающимися усами, с поднятой к правому виску, к лихо заломленной папахе козыряющей рукой идет «мужественный старик» атаман Платов, а чуть впереди — самодовольно улыбающийся, холено-розовый, придерживающий шпагу на боку и галантно делающий ручкой император Александр Павлович, и флаги по сторонам... Можно предположить, что именно так или очень похоже представлял себе поездку русского царя по заморским странам человек из народа, узнававший о всякого рода удивительных событиях по преимуществу из лубочных изданий. Верноподданническая остолбенелость Платова и казенная зелень царского мундира с желтыми эполетами и шитьем, — конечно же, от лубка, от афишек и этикеток, какими солдат, мастеровой или гостинодворский сиделец оклеивал изнутри крышку своего сундучка. Зато поросячья курносость элегантнейшего из русских царей, заставляющая вспомнить, что отцом его был Павел, это уже от сегодняшней иронической улыбки художника. Улыбка эта очень идет к произведению, где государь ахает по поводу заграничной пистоли «неподражаемого мастерства», которую, как оказалось, сделал «Иван Москвин во граде Туле». К слову сказать, улыбка художника — не только ироническая, но и простодушная, озорная, а то и печальная — сквозит во многих картинках, рисует ли он с нарочитой старательностью «мерблюзьи мантоны» и «смолевые непромокабли», изображает ли прямо-таки свистящий храп, в виде клубочков пара вылетающий из ноздрей уснувшего атамана, или же иллюстрирует невеселые странички, повествующие о том, как «начала сильно разниться» судьба английского «полшкипера» и загулявшего вместе с ним на корабле косого Левши, когда они оба прибыли в Петербург.

При всем том, что рисунки этой книги восходят к мастерски сплавленным традициям народной картинки и классической русской иллюстрации, всегда близкой манере художника, книга чрезвычайно современна, что опять же свойственно Кузьмину, и не только сегодняшним отношением к лесковскому сказу, к его персонажам, но и тем, что можно бы назвать кинематографичностью. Художник, например, как бы общим планом изображает мчащуюся во весь опор в клубах пыли тройку, а затем крупно, заняв этим целиком две страницы, передок и заднее сиденье той же коляски. Или же через всю левую страницу, ленточкой посреди текста, рисует он бегущих что есть духу, с клубящейся из-под сапог пылью «свистовых казаков» и рядом на правой странице,

на почти чистом поле ее, помещает всего лишь одного, поспешающего прямо на зрителя «свистового».

Я бы не хотел, чтобы меня поняли так, что в каждой новой своей работе Николай Васильевич Кузьмин подчиняет себя автору взятой им для иллюстрирования книги. Об его отношениях с писателем, мне кажется, лучше не скажешь, чем это сказала К. Кравченко в статье, посвященной семидесятилетию художника: «Кузьмин не жертвует своим графическим стилем ради писателя, и все же каждое произведение накладывает свою печать на его иллюстрации и живет в них своей особой жизнью».

Точно так же обстоит и с «Плодами раздумья». В книге помещено весьма тонко воспроизведенное в духе самого директора Пробирной Палатки письмо последнего к художнику, «записанное под диктант медиума» Н. В. Кузьминым. Этим самым наш современник Николай Васильевич Кузьмин словно бы стал соавтором трех братьев Жемчужниковых и графа Алексея Константиновича Толстого, как известно, в середине прошлого столетия играючи придумавших писателя, имя которого затмило их собственные имена. «Изрядно, но местами вольномысленно и высокоумно! — отзывается Козьма Прутков о рисунках К у з ь м и н а . — Изображая меня, ты подчеркнул во мне гениального поэта и философа, но оставил в тени государственного мужа». А в конце поощрительное напутствие: «Итак, подвизайся, дерзай, но будь осмотрителен! Твой доброжелатель».

Сама мысль сочинить такого рода письмо, как и придуманная художником закладка с портретом Козьмы Пруткова и стихотворением его «Мой портрет», как и счастливая идея занять первый форзац изображением «гениального поэта и философа», окруженного своими создателями, а второй — памятником ему, к которому стеклись восхищенные и почтительные народы, как и то, что одна половина книги окрашена в светло-желтый, словно бы солнечный цвет, тогда как другая — в светло-зеленый, то есть лунный, что отвечает складу мышления не знавшего полутонов и нюансов прямолинейного директора Пробирной Палатки, — все это весьма характерно для Кузьмина, влюбленного в книжное дело, отлично осведомленного во всем, что называют культурой книги, на диво изобретательного.

Кузьмина узнаешь и в точном, будто с первого разу найденном, изящном штрихе, и в занимательности подробностей, неожиданных, как, например, разительное сходство с Николаем Первым извозчика, изображение которого иллюстрирует афоризм «Хорошего правителя справедливо уподоблю кучеру», или же саркастических, как на рисунке, где тощий, согнувшийся пополам чиновник приветствует важно шествующее сановное лицо, что означает: «Из всех плодов наилучшие приносит хорошее воспитание».

И все-таки это уже не Кузьмин «Левши» или «Графа Нулина».

Самый штрих здесь, мне кажется, определенней, лапидарней, жестче, словно художник работал не быстрым, летучим пером, а решительным резцом, и это, на мой взгляд, совпадает с категоричностью суждений автора «Мыслей и афо-

ризмов», облеченных им в громоздкую, тяжеловатую форму. В духе самого произведения и выбранные художником эмблемы и символы, которые он поместил на прозрачной пластмассовой суперобложке, изготовленной издательством для части тиража, да и среди текста: песочные часы, рог изобилия, сова, светильник, недреманное око, лира, указующий перст, диогенов фонарь, толстощекий малый, дующий изо всех сил, что олицетворяет в е т е р... Некогда поэтичные и остроумные, исполненные значения, все эти аллегорические знаки во времена «действительного статского советника и кавалера российских орденов» сделались достоянием афиш и вывесок, выражали собою шаблонность и пошлость мещанского образного мышления. Они сообщают книге известный колорит и одновременно подчеркивают расхожесть истин, изрекаемых Козьмой.

Впрочем, относительно последнего, как известно, не так уж все обстоит просто. Об этом весьма точно сказал тот же Кузьмин в статье, написанной им к столетию «кончины» Козьмы Пруткова, случившейся по воле его авторов и опекунов 13 января 1863 года по старому стилю. Рассуждая о популярности этого единственного в своем роде писателя, Кузьмин удивляется ей, ибо юмор его творений довольно замысловат и раскрывается не сразу. «Многие афоризмы из «Плодов раздумья», — говорит он, — имеют двойное дно: сперва открывается комизм обывательского общего места, изрекаемого с глубокомысленным апломбом не сомневающегося в своей гениальности философа, а затем, вопреки желанию чиновного и подчеркнуто благонамеренного автора, изречение неожиданно обнаруживает потаенный крамольный смысл или злободневное жало».

В этом направлении как раз и устремлены усилия иллюстратора. Он рисует, например, исполненного рвения офицера в эполетах, расшибающего лбом кирпичную стену, и это должно означать: «Усердие все превозмогает». Или же, иллюстрируя афоризм «Бывает, что усердие превозмогает и рассудок», помещает картинку с офицером, в некоем столбняке шагающим в пропасть. Выдумке художника, неожиданности его находок приходится удивляться. «Двое несчастных, находящихся в дружбе, — гласит одна из сентенций нашего философа, — подобны двум слабым деревцам, которые, одно на другое опершись, легче могут противиться бурям и всяким неистовым ветрам». Кузьмин изображает здесь двух гуляк, взявшихся рука об руку и выписывающих ногами мыслете. Что же до матрешек, тщательно нарисованных и выстроенных по ранжиру, которые олицетворяют собою истину, что нет столь великой вещи, какую не превзошла бы еще большая, и нет вещи столь малой, в какую не вместилась бы еще меньшая, то об остроумии этой иллюстрации писали чуть ли не все рецензенты, отозвавшиеся на новую работу Николая Васильевича Кузьмина.

Книги, иллюстрированные Кузьминым, листаешь медленно, его рисунки интересно рассматривать, и это последнее, по разумению моему, одна из необходимейших особенностей книжной графики. Рискуя навлечь на себя обвинение в консерватизме, осмелюсь сказать, что мне не нравятся иллюстрации

художников, пускай и талантливых, которые в одинаково броской, эффектной манере изображают, например, кубанских колхозников и австралийских пастухов, индийских крестьян и сибирских строителей. Кроме лихого этого пошиба, я ничего не вижу в подобных иллюстрациях, должно быть, потому, что художник и шагу не ступил в сторону того мира, в котором обитает писатель, что его знакомство с ним ограничилось лишь слепым вторым экземпляром рукописи, каковой, как это мне известно по личному опыту, автор обязан сдать в отдел оформления издательства.

Было время, и не столь уж давнее, когда книги оформлялись наподобие молитвенников богатых купчих. В наши дни при оформлении книг нередко прибегают к афишным шрифтам и геометрическим фигурам, иначе сказать — к стилю изданий двадцатых и начала тридцатых годов. А в иллюстрациях, причем у людей одаренных, все чаще встречаешь уже названный мною щегольской пошиб.

Я говорю об этом не ради осуждения какой-либо графической манеры: в конце концов, даже аляповатость купеческого молитвенника, иронически воспринятая, может отвечать духу иного литературного произведения. Я хочу лишь сказать, что художник не может существовать отдельно от писателя, которого он взялся иллюстрировать, какая бы ни стояла мода. В своей статье «О художнике», помещенной в «Плодах раздумья», В. Лидин приводит следующие слова Кузьмина: «Чтобы понять Пушкина, мало только читать его; с Пушкиным надо пожить». К этому можно еще прибавить, что к «Плодам раздумья» Кузьмин обратился спустя тридцать лет после оформленного им полного собрания сочинений Козьмы Пруткова, что и «Левшу» он иллюстрировал дважды.

Когда размышляешь о таланте Николая Васильевича Кузьмина, об истоках его, невольно обращаешься к автобиографическим рассказам художника, собранным в книге «Круг царя Соломона», к его статьям об искусстве: о Врубеле, о Рублеве, о рисунках Пушкина... Эти статьи и рассказы, отличные по языку, по удивительной зоркости автора и столь же острому проникновению в природу искусства, объясняют, во-первых, как изнутри, от самой жизни, питающей литературу, идет к своим иллюстрациям Кузьмин, во-вторых, они как бы документально подтверждают то, что и прежде при рассматривании кузьминских рисунков угадывалось, — его органическую связь с той народной средой, откуда и язык, и поэтические воззрения, его столь же тесную связь с общенародной культурой. Такое сочетание я назвал бы пушкинским, оно лежит в основе искусства, в том числе и искусства книжной графики.

ПЕРЕЧЕНЬ РИСУНКОВ

СОДЕРЖАНИЕ

ИЗДАТЕЛЬСТВО

ПРОСИТ

ЧИТАТЕЛЕЙ

ПРИСЫЛАТЬ

ОТЗЫВЫ

ОБ ЭТОЙ КНИГЕ

РЕДАКТОР П. А. БРОДСКИЙ • АВТОР ОФОРМЛЕНИЯ И ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ РЕДАКТОР Б. А. ДЕНИСОВСКИЙ • КОРРЕКТОР М. В. АЛЕКСЕЕВСКАЯ
ПОДПИСАНО К ПЕЧАТИ 19/II 1966 • ФОРМАТ 60x90/. • ПЕЧ. Л. 10,75 . УЧ.-ИЗД. Л. 8,121 • ИЗД. № 271664. М-33026 • ТИРАЖ 10000 • ЗАКАЗ 1204
ИЗДАТЕЛЬСТВО «ХУДОЖНИК РСФСР» • ЛЕНИНГРАД, ЦЕНТР, УЛ. ЯКУБОВИЧА, 2/3. • ЛЕНИНГРАДСКАЯ ТИПОГРАФИЯ № 3 ИМЕНИ
ИВАНА ФЕДОРОВА ГЛАВПОЛИГРАФПРОМА КОМИТЕТА ПО ПЕЧАТИ ПРИ СОВЕТЕ МИНИСТРОВ СССР • ЗВЕНИГОРОДСКАЯ, 11 • ЦЕНА • 1 Р. 12 К.

1 р. 12 к.

Художник РСФСР